

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية علمية، السنة التاسعة، العدد الرابع والثلاثون

صيف ١٣٩٨ش / حزيران ٢٠١٩ م

البداية وعلاقتها بالتشكيل السردی فی رواية عندما تشيخ الذئاب لجمال ناجی

- رضا ناظميان؛ مجيد بياتی

فاعلية الرموز الطبيعية فی شعر الأطفال لسليمان العيسی (ديوان "أراجيح تغنی للأطفال" نموذجًا)

- زهرا فريد

مورفولوجيا الخيال فی رواية "الملكوت" لبهرام صادقی على أساس منهج جيلبير دوران

- فرشته ناصری

مقاربة أسلوبية فی قصيدة "ملحمة الصُمود" لسمير العُمری

- عباس يدالهی فارسانی

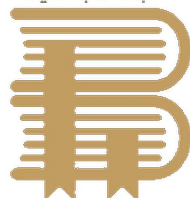
دراسة مفهوم الحب فی قصائد جميل بن معمر وفقاً لرسالة مأدبة أفلاطون

- ريحانة سردار؛ علی گنجيان خناری؛ سيدابراهيم ديباجی

تحليل التواصل غيراللفظی فی قصيدة "بيت سريويلی" للشاعر الإيرانی نيما يوشيج

- محمدرضا نشاطی مقدم؛ كبری نودهی

(ردمد ۲۲۵۱ – ۶۶۳۳



إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م

صص ٩ ـ ٣٦

البداية وعلاقتها بالتشكيل السردی فی رواية عندما تشيخ الذئاب لجمال ناجی

رضا ناظميان (الكاتب المسؤول)*

مجيد بياتی**

الملخّص

إن افتتاح الرواية بوابة للولوج إلى عالم الرواية، فذلک قد يجعل بعض الروائيين ينسحبون عن كتابة الرواية، حيث إن التمهيد الروائی يعتبر من أصعب الشؤون السردية. فهو يجذب القارئ إلى عالم الرواية إذا كان أخّاذاً ومثيراً. إذن فللمشهد الأول للرواية دور كبير فی تشجيع القارئ وتواصله مع النص؛ لإنه جسر واصل بين السارد والمتلقی. فتطمح هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الافتتاح السردی حيث تقوم بدراسته على أساس المشهد الأول والتنقيب عن التقنيات التی وظفها السارد لتمهيدها. فرغم أن دراسة الافتتاح السردی أخذت حيزاً واسعاً من الدراسات الحديثة عن الرواية ولكن هذا المضمار يتطلب جهداً أكثر للكشف عن أهمية الافتتاح فی الرواية والتكريس على مكوناته. فالافتتاح السردی فی "رواية عندما تشيخ الذئاب" يتمتع بطاقات كامنة تهيب بنا إلى التركيز عليه. فتكمن أهمية هذه الدراسة فی أنها تحاول التطرق إلى الافتتاح الروائی ومكوناته فی هذه الرواية ثم الكشف عن مدى ارتباطه بكل الرواية ككيان متشابک وتشكيل سردی من المنظور البنيوی. إذن فتعنى الدراسة بالمشهد الأول من الافتتاح وتشدّ الانتباه إلى العلاقة بينه وبين الرواية بأسلوب توصيفی تارة ونقدی تحليلی تارة أخرى. فتخلص الدراسة إلى أن السارد فی هذه الرواية استخدم التقنيات التی تسيطر على الرواية الحديثة ويجعل الشخصيات فی ذروة الاهتمام لتمثيل عالم مليئ بالمفارقات ووظف تقنية تعدد الأصوات للابتعاد عن الرتابة فی الرواية التقليدية.

الكلمات الدليلة: الافتتاح السردی، الرواية الأردنية، جمال ناجی، النقد البنيوی، الرواية الحديثة.

*. أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران.

reza_nazemian2003@yahoo.com

**. طالب الدكتوراه فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران.

m.bayati@atu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٢/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/١٦ش

المقدمة

إن موضوع افتتاح الرواية في نقد الرواية المعاصرة لفت انتباه كثير من الدارسين في هذا الحقل. فحاول نقاد الأدب دراسته نظراً إلى أنواعه المتعددة وكون البداية الروائية أحد العناصر الإستراتيجية التي تنقل القارئ من العالم الخارجي للرواية إلى عالم متخيل عرضه الراوئي في روايته. و«عادة ما ينوّس خطاب البداية الروائية بين عالمين أساسين: عالم واقعي يفترض أن يصوغه الروائي نصياً وآخر تخييلي يسعى إلى تقديمه للقراء، بحيث تتم عملية "التجسير" هذه من خارج النص "العالم الواقعي" إلى داخل النص "العالم المتخيل".» (أشهبون، ۲۰۱۳م: ٦٦)

فالبداية الروائية من القضايا الشائكة التي تتطلب دراسة أعمق لكشف ما تحمله من دلالات وإنارات على النص الروائي باعتبارها عتبة إستراتيجية. أما نحن فيمكننا أن نزعم أن كتابة الرواية تعني تماماً تشكيل البداية الروائية وبعبارة أخرى أن مسألة الكتابة تساوي الاستهلال ولكن أي استهلال؟ «فالاستهلال البارع هو أن يكون مؤثراً مقبولاً جميلاً وأخاذاً بحيث تكون هذه البداية ذات علاقة مع عدة عناصر روائية وتكون بينها وبين الهيكل الروائي صلة.» (ابراهيمي، ۱۳۷۸ش: ۱۸) وكما يقول ياسين نصير في كتابه الاستهلال: «ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال.» (النصير، ۲۰۰۹م: ۱۳)

وهناك سؤال يطفو على السطح حين نتناول البداية الروائية حول وظيفتها أي ما هي وظيفة البداية الروائية في العمل السردي؟ يقول جون بيک في كتابه عن طرق تحليل الرواية: «تبدأ عملية قراءة الرواية من صفحتها الأولى ويتم تحديد الخطوة التالية حسب الردّ تجاه المشهد الأول للرواية. إذن تعرّفنا البداية الروائية على الموضوع والفكرة الرئيسة في الرواية.» (بيک، ۱۳٦٦ش: ۱۳) فهكذا تشكل البداية الناجحة قوة تجذب القارئ وتجعله يستمرّ في عملية القراءة منذ تخاطبه الجملُ الأولى من الرواية. فالافتتاح البارع «بوابة تنفتح نحو حديقة غناء فلابد للبداية أن تخدم الهيكل الرئيس والعنصر الأصلي في الرواية حتى يتوفّر إمكان براعة الاستهلال.» (ابراهيمي، ۱۳۷۸ش: ٤۷)

ومن الواجب هنا الاعتراف بأن مسألة البداية من حيث دراستها أصبحت شيئاً معلوماً ولكننا إذا تريثنا وأبحرنا في خضم ما كتب عن الاستهلال في الأدب السردي فنجد أن حقه لم يوفَ على القدر الذي يتطلبه الأمر. فرغم ما كتب عن حسن المطلع في التراث وما قيل عنه في الأدب السردي الحديث تحت تسميات مختلفة منها الاستهلال الروائي أو البداية الروائية، فإننا نرى أن البداية لاتزال تُهيب بنا إلى بذل جهد أكبر من حيث أهميتها في الأدب السردي الحديث وكم من كاتب اعتزل الكتابة والسرد بعد أن لم ينجح في تشكيل بداية لروايته. فالحق -كما نراه- أن الدراسات عن البداية الروائية رواحت الخطى ولاتزال ونجد أنها بحاجة إلى دراسات عميقة أخرى تكشف عن مدى أهميتها في الرواية.

إن للمشهد الأول للرواية دوراً كبيراً في تشجيع القارئ وتواصله مع النص، حيث إنه جسر واصل بين السارد والمتلقي. فإن كان الاستهلال أخاذاً فيستمرّ المتلقي في القراءة وإن كان مملاً عادماً للعوامل التحريضية، فالقارئ يرغب عنه. ومن هذه الرؤية تهدف الدراسة هذه إلى تسليط الضوء إلى أهمية البداية الروائية التي قد نسميها في بعض مواقف من دراستنا "التجسير الروائي".

فهذه الدراسة رسمت لنفسها خطة لتحليل الرواية المعاصرة قد يفقدها النقد السردي المعاصر رغم كثرة الدراسات التي ألفت عن الرواية وبداياتها. فأغلب البحوث مكبلة بالتنظير أكثر من التطبيق وتتجاذب خيوط الحديث عن أهمية البداية في الرواية دون التعرض الحقيقي لتطبيق ما قالته عنها أو إنها تتحدث عن البداية كأنها جزء متجزئ عن الرواية كهيكل نصي أو تتعرض لعدة مكونات أو تقنيات استعملها السارد في استهلال روايته دون المساس بأسباب ذلك أو تبيين مدى علاقتها بالرواية كلها كبناء مترابط. فلذلك يجب أن «ندرس الاستهلال في ضوء كلية العمل الفني، أي أن العمل الفني هو الذي يولد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له.» (النصير، ٢٠٠٩م: ١٦)

فلذلك يجب أن نقول تبييناً لما سنقوم به إن هذه الدراسة تهدف إلى التعرض لأهمية البداية الروائية وسوف نحاول الكشف عن مدى القوة الكامنة للبداية في لفت انتباه

القارئ والتلاحم النصي بين المكونات السردية ومن ثمّ تشكيل نصّ سردي تحكمه علاقات ترابطية وستكون عنايتنا في هذه المهمة بالمشهد الأول في الرواية حيث تعتبر البداية عتبة لدخول عالم الرواية وننتهج هذا المنهج من منظور بنيوي أي سوف ننقب عن عنصر سردي بارز في أول ما يواجه المتلقي في الرواية ويمكن أن يكون ذلك العنصر هو الشخصية أو الزمان أو المكان أو الحدث أو غيره من المكوّنات السردية. والجدير بالذّكر أن هذا النوع من النقد يصبّ اهتمامه على البداية بشكل خاص وبيان كيفية بسط المكونات المستحضرة فيها في أنحاء الرواية. وإن اعتصمنا بهذا النقد الموضوعي لتمكنّا من الحكم على قدرات الروائيين وبراعتهم في الافتتاح السردي والتمييز بين الغثّ والسمين بعيدين عن نقد انطباعي ذوقي!

ومن خلال قراءتنا للرواية عندما "تشيخ الذئاب" يتراءى لنا أن السارد وظّف تقنية تعدد الأصوات لسبر أغوار الشخصيات وفحصهم فحصاً نفسياً. «ويخص هذا اللون من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها.» (المصدر نفسه: ١٤٩) فالرّواية المذكورة تتمتع بعناصر الرواية الحديثة حيث توظيف الشخصيات وتسيير الحبكة. فالسارد تطرق لمسئلة شائكة في الرواية وبدأ روايته كأنه يزوّد القارئ بمقدمة ونتيجة للرواية. فالناقد الفطن يرى في التجسير الذي رسمه السارد الأواصر الأولى التي تربط بين عناصر الرواية كلها كهيكل نصي. والقراءة المتأنية للبداية ترسم لنا الخطة العامة التي تقوم عليها الرواية فيمكن الحصول على الوشائج التي تجعل النص كياناً متراصاً. فالتجسير الروائي في هذه الدراسة يعني: أن نمهّد الرواية بحيث تكون بدايتها مقدمة لكل الرواية وتمهيداً يحتضن فيه نبذة من الرواية حتى يسترشد القارئ بها إلى ما يريد السارد قوله.

أسئلة البحث

يتسم النص الأدبي بالتلاحم والتضافر بين مكوناته وتسرد الرواية نظراً إلى مقوماتها الأصلية لكي تنقل رسالة خاصة من السارد إلى المسرود له. فكل مكوّن سردي يمثّل دوره في الرواية حتى تكون كبناء متراص. فلذلك يركّز السارد في افتتاحه على أحد

مكوّنات الرواية أو بعض منها وفقاً للحبكة. فالبداية السردية هى الآصرة الأولى التى ترشد القارئ إلى عالم جديد وتمهد للولوج إلى ما سوف يسرده الراوى. فالتجسير الرائع يرشدنا إلى ما تحتويه الرواية حسب ما يكتنفه من إثارة وهذه الإثارة تنشأ من التركيز على عامل سردى وظّفه السارد منذ البداية. والعبرة فى تحليل المشهد الأول السردى هى أن السارد فى تمهيده للرواية يؤكد على مكوّن سردى أو أكثر ويجعله فى بؤرة سرده حسب ما ينوى بيانيه ونقله إلى المتلقى. ولذلك يريد هذا البحث القيام بنقد الرواية وفقاً للمشهد الأول للرواية مركزاً على المكوّن الذى يبرز فى التجسير بين السارد والقارئ من حيث العناية بالدور الذى يلعبه ذلك فى النص كبناء سردى وينتهى إلى أن التجسير السردى فى الرواية خطة راسمة يبنى السارد روايته عليها وعلى الناقد الحصيف أن يبدأ عملية النقد حين يقرأ الافتتاح السردى ولأن نسلك هذا المنهج النقدى فعلينا طرح بعض الأسئلة منها:

١. كيف نقرأ البداية فى الأدب السردى حتى نعثر على تصميم الرواية الخاص بها؟

٢. ماذا يعنى مصطلح التجسير الروائى وما هى الإثارة التى استحضرها السارد فى التجسير بحيث يكون ذلك الأمر المثير خطةً تقوم عليها الرواية؟

فرضيات البحث

١. تبدأ عملية القراءة منذ تواجه الواجهة السردية القارئَ؛ لأن التّمهيد السردى هو كل ما يؤسّس لتسيير الرواية حسب منظور السارد. فللعثور على تصميم الرواية علينا التركيز على المكوّن الذى يساعد السارد على سرده.

٢. يعنى التجسير الروائى عملية التواصل والتشافع بين السارد والمسرود له وهو قوة كامنة لأسر القارئ وإخضاعه لمتابعة القراءة. إن الإثارة فى التجسير تتستر بأحد العناصر السردية. فإثارة النص التى يقصد السارد تطويرها فى أثناء الرواية يمكن أن تلخص فى الصراع أم الحدث أم الموضوع أم السياق ونحوها. فالروائى نظراً إلى هذه القوة يقوم بتطويرها فى الرواية، فتكون البداية خطة راسمة لكل الرواية.

سوابق البحث

١. كتاب "شيوه تحليل رمان" (الطريق إلى تحليل الرواية) (١٣٦٦ش) لجون بيک الذی ترجمه أحمد صدارتی إلی الفارسية. إن هذا الكتاب يشكل اللبنة الأولى لتحليل استهلال الرواية فی الأدب الفارسی وإن كان الناقد يرمی إلی تحليل نصوص سردية من الأدب الإنجليزی ولكن هذا الكتاب أسّس لمنهج نقدی فی النقد الفارسی قام به النقاد المتأخرون. أما الكتاب فهو يعتبر دليلاً رائعاً لنقد الرواية ثم يقترح المؤلف لنا كيف نبدأ بتحليلها. فتحليل البداية أحدى الطرق التی يمكننا من الولوج فی عالم الرواية. فالكتاب -كما يعرض نفسه- يبحث عن طرق لنقد الرواية. فالاعتناء بالاستهلال السردی ومكوّنات الرواية التی استمسک بها الروائی هو إحدى الطرق التی يمكن من خلالها القيام بنقد الرواية ثم الكشف عن التلاحم بين البداية الروائية كنواة لتشكيل النص وبين النص السردی بأكمله. فجون بيک ينظر إلی الرواية نظرة بنيوية ويحاول إلقاء الضوء عليها بعيداً عما حول النص من الضغوطات. فالجنوح إلی هذا المنهج النقدی فی الأدب الفارسی ينشأ من هذا الكتاب حيث قام بتطوّره النقاد المتأخرون كما يأتی.

٢.كتاب "ساختار ومبانی ادبيات داستانی، براعت استهلال يا خوش آغازی در ادبيات داستانی" (بنية الأدب السردی وأصولها، براعة الاستهلال وحسن المطلع فی الأدب السردی) (١٣٧٨ش) للمؤلف نادر إبراهيمی. إن الكاتب أحال فی كتابه إلی أقوال جون بيک عن النقد للبداية السردية. يتناول الكتاب المشار إليه نماذج من الأدب العالمی ونماذج من الأدب الفارسی ويهتمّ ببراعة الاستهلال فی الأدب السردی مبيناً أنواعه حيث ذكر حوالی ١٠ أنواع من الاستهلال للرواية. فالكاتب يحدد أنواعاً من البدايات السردية نحو الاستهلال اللغوی والاستهلال السياقی وغيرهما. والناقد يشير إشارة عابرة إلی ما نحن بصدده ولكنه لم يعرج علی تطبيق ما قاله حول البداية والكشف عن ترابطها مع النص تطبيقاً كاملاً، بل هو كما قلنا يشير إشارات خاطفة إلی هذا المنهج لنقد الرواية. أما المؤلف فيشير إلی تقدّم جون بيک فی هذا النوع من النقد ويثمن جهوده فی إنارة سلک هذا المنهج. فنادر إبراهيمی كناقد بارع أمين يلمح

إلى ما بذله جون بيک فی تمهيد هذا النوع من النقد ويذكر نماذج ذكرها بيک فی كتابه دون أن يدعی لنفسه شيئاً ولكنّ فضل إبراهيمی يكمن فی تطوير هذا المنظور النقدی فی الأدب الفارسی وتسليک الطريق لمن يأتی بعده. ويبقی تطبيقه لهذا المنهج تطبيقاً خاطفاً سريعاً رغم غزارة بحثه.

٣. كتاب "گشودن رمان" (افتتاح الرواية) (١٣٩٣ش) لمؤلفه حسين پاينده. إننا نعتقد أن هذا الكتاب تكملة للكتابين المذكورين آنفا أی كتاب جون بيک ونادر إبراهيمی، وإن لم يذكرهما الكاتب فی تأليفه، حيث قام بتحليل المشهد الأول للرواية وفق عنصر بارز فيه وبيان الترابط النصی بين البداية والرواية كلها. فهذا الكتاب يعتنی بتحليل الروايات الفارسية وفق ما تقدّم. وارتأى لنا أن الكتاب لم يأت بمنظر نقدی جديد كما يدعی صاحبه؛ لأن هذا المنظور موجود فی التراث ولكن بشكل مبعثر وكذلک يمكن العثور على الإشارات إلى هذا المنهج فی أقوال البنويين نظرياً، ولكن نرى جون بيک ونادر إبراهيمی مطبقينِ لهذا المنهج قائمين بتطوير هذا المنظور النقدی، وإبراهيمی يراعی الأمانة فی تأليفه ولكن المؤلف فی الكتاب المذكور استلهم عنوان كتابه أی "گشودن رمان" من أقوال إبراهيمی حيث يشير الأخير فی أنحاء كتابه إلى مصطلح "گشايش داستان" وكذلک نلفی نماذج مذكورة من كتاب نادر إبراهيمی فی كتاب "گشودن رمان" دون أن يتعرض صاحبه لفضل تقدم جون بيک وإبراهيمی. فعنوان الكتاب ومنهجه مستلهمان من كتاب بيک وإبراهيمی ولو قلنا إن الكتاب لم يأتِ بجديد لظلمناه وصاحبه؛ لأن المؤلف قام بتحليل نماذج جديدة فی الأدب الفارسی وكذلک قام بتطبيق هذا المنظور النقدی تطبيقاً ممنهجاً يمكن أن يكون دليلاً لمن يريد أن يقوم بهذا النوع من النقد للرواية.

أما فی النقد السردی العربی فبعد متابعتنا والخوض فيما أُلّف عن الرّواية فلم نعثر على كتاب أو بحث اعتنی بـ"الافتتاح السردی" مثلما اعتنت به هذه الدراسات المكتوبة بالفارسية وما سوف نقوم به فی هذه العجالة. فجلّ ما عمل فی هذا المجال هو إشارة إلى أهمية البداية الروائية والكشف عن التقنيات التی يوظفها السارد فی سرده دون المساس بالعلاقة الترابطية بين البداية والنصّ الروائی والكشف عن الأسباب التی

دعت الســـارد إلى الابتداء بالرواية نحو النمط الذى بدأ به روايته. فيما يلى إشارة إلى أهم ما ألّف فى هذا الحقل فى النقد العربى:

١. كتاب "البداية فى النص الروائى" (١٩٩٤م) لصدوق نورالدين. فالكاتب يتناول البداية فى الرواية العربية وليســت محاولته إلا أن تكون دراسة وجيزة للبداية الروائية دون تبيين الترابط النصى بينها وبين الرواية.

٢. كتاب "البداية والنهاية فى الرواية العربية" (٢٠١٣م) لعبدالملك أشــهبون. يرمى الكتــاب إلى تحليل الرّوايات العربية وفــق بدايتها ونهايتها. فالناقد يقوم بتحليل بداية الرواية مستكشــفاً العنصر البارز فيها محدداً أنواع البداية وعلى ســبيل المثال يتحدث الكتاب فى كتابه عن بدايات روائية قصيرة وأخرى طويلة، والبداية ومسألة استشراف المكان المتخيل، والبداية ومسألة استرجاع الزمن الطفولى وغيرها من البدايات. والمهم عــن هذا الكتاب أنه يشــبه إلى درجة كبيرة بكتاب نــادر إبراهيمى حيث يحدد أنواع البداية وفى هذا الكتاب أيضا إشــارات إلى الترابط بين البداية والرواية ولكنه ترك الأمر دون التطبيق وتسليط الضوء إليه.

وثمة كتب قيمة وأبحاث أخرى اهتمت بقضية البداية فى الرّواية لكنها لاتتجاوز فى دارستها للبداية ما قامت بها الدراسات السالفة الذكر وأهم هذه الكتب وفقا لما يلى:

١. الاستهلال؛ فن البدايات فى النص الأدبى لياسين النصير.

٢. البدايات ووظيفتها فى النص القصصى لصبرى الحافظ.

٣. مساهمة فى نمذجة الاستهلالات الروائية لعبدالعالى بوطيب.

ملخص لرواية "عندما تشيخ الذئاب"

تتكوّن رواية "عندما تشــيخ الذئاب" التى ترشّــحت للقائمــة القصيرة لجائزة بوكر العربية عام (٢٠١٠م) للروائى الأردنى الراحل جمال ناجى من ٤٨ فصلاً. اتخذ السارد مــن العاصمــة الأردنية حيزاً مكانياً لأحداث روايته حيث يشــير إلــى هذه العاصمة كمجتمع مصغّر للعالم العربى. فالرّواية يشمل ردهة من الزمن الذى تتحول الشخصيات فيه إلى ذئاب بشــرية تزداد شراســة عند كل صدام أو صراع. فالشخصيات هى رموز

لعالم متسم بصفات خاصة. إن الرواية تسرد عالماً نسوياً مليئاً بالصراعات. فإنها قصة امرأة تريد تصوير تجاربها التى خاضتها فى مثل هذه المجتمعات والتى تتحول فى نهاية المطاف إلى ذئب بشرى. مع أن هناك شخصيات أخرى نسوية فى الرواية، ولكن سندس هى وحدها تبقى فى بؤرة الحوادث وهى تنوى تجربة عالم مكتظ بالتحديات وبالرجال. إنها سندس فهى امرأة عربية بقيت ضحية للتقاليد والطقوس الخرافية التى تسود مجتمعها وهذه التقاليد تعكّر زواجها الأول. وترى سندس - بعد أن توفى أبوها - نفسها وحيدة فى مجتمع حاصرته ذئاب ضارية فتبحث عن رجل تحتمى به أمام هذا السّيل الجارف من الأحداث. فهى تسعى لتغيير حياتها وإن ولجت كل طريق غير شرعى ومحرم. فمن ثم تتحدى سندس مجتمعها بما فيه من الأعراف والقوانين الشرعية. فالرواية كلها تسرد التناقضات الحاصلة بين مكوّنات المجتمع وهى كذلك حكاية عن استغلال بعض الأناس بمناصبهم الذين لن يبخلوا عن أى جهد لتصيفة الخصم وكل من يقف أمامهم. فرجل الدين والسياسة الشيخ الجنزير يمثل الطبقة المستمثرة لعقول الناس. ومن جهة أخرى الرواية تصوير للجدلية بين التطور والتقليد وكذلك الرواية صورة للصراع بين الفكر التكفيرى والفكر المتحرّر من القيود، اللذين يمثلهما بكر الطايل وعزمى الوجيه. إن هذه الرواية متعددة الأصوات أى أننا بإزاء شخصيات تتحدث عن نفسها وتروى ما تلاقيه من تحديات. فالرواية فحص نفسى لكوامن الشخصيات. فالشخصيات المختلفة فى هذه الرواية عبارة عن سندس ورباح الوجيه وعزمى الوجيه والشيخ عبدالحميد الجنزير وجبران وبكر الطايل والعقيد رشيد حميدات. فالشخصيات رموز لشرائح خاصة تعيش المجتمع العربى. فمن ثمّ يمكن لنا أن نعتبر المكان الروائى مسرحاً عربياً عاماً والحقيقية أن الروائى يسرد لنا مصير الإنسان العربى فى مثل هذه المجتمعات. إن رواية "عندما تشيخ الذئاب" تسعى لبيان الظروف الاجتماعية والسياسية فى هذه البلاد، ولكن السارد بشكل عام يروى الظروف السائدة على البلاد العربية برمتها. فإن الرواية ملئية بالصراعات والأحداث التى تتسم بخرق التابوهات أى الخطوط الحمراء وهى تسرد استثمار السياسية والدين على أيدى طبقة محددة لتحصيل ما تشتهيه أنفسهم ومن ثم تعتنى الرواية بالطبقات الاجتماعية الدنيا التى

تنوى تغيير مكانتها ولكنها تكون فى نهايتها مكسورة مهمّشة كما كانت عليه من قبل.

إضاءة فى الافتتاح السردى فى رواية "عندما تشيخ الذئاب"

قبل أن ندخل فى نقد التجسير فى الرواية فلنقرأ معاً هذه البداية المثيرة والمعبرة!

«عزمى الوجيه أذلنى ثلاث مرات.

الأولى فى بيت والده الذى أغرم بى وتزوجنى. الثانية يوم ضبطنى فى الغرفه الدخانية فى دار الشيخ عبدالحميد الجنزير. أما الثالثة فبعدهما بثلاثة عشر عاما؛ حين بلغت الثامنة والثلاثين من عمرى.

هو الوحيد الذى فعلها من بين كل الرجال الذين عرفتهم ولا أدرى كيف استعذبت أذلاله لى! مع أن أباه رباح الوجيه زوجى الثانى وصبرى أبوحصة زوجى الأول والثالث حاولا إخضاعى وإتباعى لإرادتيهما، لكنهما فشلا بشكل يثير الشفقة، ليس لأننى غير قابلة للاستجابة لشهوة السيطرة الذكورية، إنما لأنهما لم يمتلكا سحر ترويضى وأسرار تذويب كتلتى، على الرغم من إحساسى بتململ تلك الكتلة التى أعترف الأن بأنها شكلت مبعث قلق وعذاب لى.

كان من الممكن أن يؤدى فشلهما معى إلى حزنى على الذكور ولولا سحر الإثارة والسطوة الغامضة التى يمتلكها عزمى الوجيه وقدرات الترويض التى تميز بها الشيخ عبدالحميد الجنزير.

ربما كنت بحاجة إلى من يكسرنى ويمرغ غرورى. ألا يمكن أن تكون رغبتى فى الخضوع كامنة تحت قشرة هذا الغرور؟

عزمى هو الذى تمكن من مداهمة معاقلى وتحطيمها إلى حد أننى امتثلت لأوامره جميعها دون النظر إلى النتائج التى لم أتوقع حدوثها.» (ناجى، ٢٠١٠م: ٧)

تنطلق هذه الرواية مع إقرارت سندس وسردها لما مر بها مع الشخصيات الرئيسة خاصة عزمى الوجيه والشيخ عبدالحميد الجنزير. فالآصرة الأولى التى تدلّ على أن المتلقى يواجه تغييرات متعددة الأوجه للشخصيات تظهر فى بداية التجسير الروائى. فالنقاط الهامة التى تبرز جلية فى البداية تتخلص فى الدلالات التالية:

أ. تبدأ الرواية بذكر أسماء بعض الشّخوص وسرد الأحداث التى ترويها سندس. فالإشارة إلى الشخصيات المتعددة تدلنا على أن الأحداث تكون ذات أوجه متعددة فيمكن العثور على هذه الدلالات عندما تقول سندس: «**عزمى الوجيه أذلّنى ثلاث مرات. الأولى فى بيت والده الذى أغرم بى وتزوجنى. الثانية يوم ضبطنى فى الغرفه الدخانية فى دار الشيخ عبدالحميد الجنزير. أما الثالثة فبعدهما بثلاثة عشر عاما؛ حين بلغت الثامنة والثلاثين من عمرى**» فكما نشاهد أن سندس تشير إلى ثلاثة أحداث ذاكرة بعض الشخصيات مثل عزمى ورباح الوجيه والشيخ الجنزير وكذلک نفسها.

ب. يمكن مشاهدة الإرهاصات الأولى إلى طابع خرق التابوهات المسيطر على الشخصيات فى الرّواية منذ البداية. فهذه الدلالات تكمن فى الجمل التى تنقلها سندس: «**هو الوحيد الذى فعلها من بين كل الرجال الذين عرفتهم ولاأدرى كيف استعذبت أذلاله لى! مع أن أباه رباح الوجيه زوجى الثانى وصبرى أبو حصة زوجى الأول والثالث حاولا إخضاعى وإتباعى لإرادتيهما**» فيعدّ تعدّد الزواج والإشارة الأولية إلى العلاقات المحرّمة مما يشير إلى خرق التابوهات فى الرواية.

ج. إن عنصر المفاجأة مسيطر على أحداث الرواية ويعرفنا السارد منذ البداية على أننا يجب علينا ألا نتوقّع نتائج منطقية من أحداث الرواية. فسندس فى قولها «**عزمى هو الذى تمكن من مداهمة معاقلى وتحطيمها إلى حد أننى امتثلت لأوامره جميعها دون النظر إلى النتائج التى لم أتوقع حدوثها**» تشير إلى هذه السمة فى الرواية. فيما يلى توضيح وبيان للتقنيات التى استخدمها السارد فى تجسيره. فلعينا قراءته معا!

الحدث وخلق الشخصيات

إن الحدث وخلق الشخصيات هما عنصران مهمان للغاية لا فكاک بينهما فى الرواية. إن الحدث السردى لتطوره بحاجة إلى مقدمةٍ ونتيجةٍ تُفشيهما الشخصية أثناء السرد. فلذلک يجب علينا القول عن أهمية الحدث «إنه وسلية للبوح بالشخصية وإرخاء قضبتها حين عملها.» (براهنى، ١٣٩٣ش: ٢١٧) ومن جهته يحتّم علينا مسألة الشخصية والحدث فى الرواية وكذلک العلاقة الوثيقة بين هذين العنصرين السرديين أن

نتحدث عن الترابط التقابلی بین هذین المکونین؛ بعبارة أخری أن أی تغییر فی الحدث یجرّنا بالطبع إلی تحول فی الشخصیات والعکس صحیح کذلک. فمن ثم أی تغییر فی الشخصیات وبالتالی فی الحدث الروائی یسبب تغییر العناصر الروائیة کلها. یرتبط الحدث بالشخصیة فی الأعمال السردیة ارتباط العلة بالمعلول وعلی هذا فإن الرّوایة یساوی فعل "حدث" + فاعل "شخصیة". «الحدث إذن شیء هلامی إلی أن تشکله الشخصیة —بحسب حرکتها- نحو مسار محدد یهدف إلیه الکاتب.» (وادی، ١٩٩٤م: ٢٩) ویمکن تشبیه الشخصیة من حیث أهمیتها بالعمود الفقری الذی یؤدی کل خلل فیه إلی الشلل و«کل روایة لو تأملت، عمدتها الشخصیات، فدراستها هی الأساس.» (ستالونی، ٢٠١٤م: ١١٦) فأکرهت أهمیة الشخصیة الناقدین علی أن یقولوا: «إن القصة فن الشخصیة.» (وادی، ١٩٩٤م: ٢٥) وخلاصة القول تقودنا إلی أن نقرّ بأن عدم تواجد الشخصیة فی الروایة یساوی عدم تواجد الحدث وفقدان العاطفة فیها.

فالمفروض علینا أن نقول إنه یجب أن نسترعی نقاطاً عدة منها: کیف یکون التأثیر الذی یترکه الحدث والشخصیة فی الذهن وإلی أی موقف اجتماعی تشیر إلیه الشخصیات؟ وإن أردنا إجابة قصیرة عن هذه الأسئلة، فنقول: «إن الشخصیات هی تمثیل محدد للأفراد فی موقف خاص ولها علاقة مباشرة بالبنیة الذهنیة والنفسیة للروائی وتعکس الحقائق الاجتماعیة والسیاسیة والاقتصادیة فی المجتمع الذی یعیشه.» (میرصادقی، ١٣٩٢ش: ٤٧)

إن الأحداث المتسلسلة والمواقف التی تطرح فی الروایة هی تفضی إلی إنشاء العمل الروائی الذی یسمی "خطّ الروایة". إن الأحداث المتسلسلة أو العمل الروائی عادة ما تعتنی بأن أی حدثٍ سوف یجری فی الروایة ومن ثم تُظهر ما تقوله الشخصیات وما یدور فی خلدها وکذلک أیة نتیجة تسببها أفعال الشخصیات وأقوالها. والمهم عن خط الروایة هو أن «معظم الدور الذی یؤدیه العمل الروائی عبارة عن تبیین الإنشاء التدریجی للشخصیات والحبکة.» (المصدر نفسه: ٤٦٥) أما ماهیة الخط الروائی أو العمل فإنه «یشتمل علی کل معلومة تحفز الحبکة وتجعل التطورات الحدیثة فی العلاقات الإنسانیة أو الأحداث الجدیدة ذات معانٍ.» (هاوتورن، ١٣٩٤ش: ٩٥) وللقیام بنقد

الرواية يتحتّم بنا أن نختار قسماً منها ويجب علينا أن نفتش منذ الوهلة الأولى عن تضاد يلفت انتباهنا. «إن الأحداث فى الرواية تتكون على أســاس صراع ينشب بين قوتين متخاصمتــين.» (پاینده، ١٣٩٣ش: ٩٥) تختلف رؤية كلّ منهما عن الأخرى وكلّ منهما يهدف إلى التحدّى لرؤية الأخرى تجاه الحياة. «فإن كل إشــارة إلى خلق الشخصيات يفضى إلى تطوير الرواية ويعرض كلّ حدث مطروح لحلّ مسألة الشخصية معلومةً عنها تلقائيا.» (سناپور، ١٣٩٤ش: ٩٤)

ومن الملاحظ أن العناية بالشخصية فى التجسير الروائى لا تتحمل أى عدم الاهتمام بها؛ لأن كل خلل فى خَلق الشخصيات يؤدى إلى تجسير مملٍّ يمنع القارئ عن الاستمرار فى قراءة الرواية لا محالة. وهناك ســؤال يطرح نفســه وهو أنه كيف يكمن للسارد أن يشكل التجسير بينه وبين القارئ بحيث يسترعى انتباهه؟ فالجواب عبارة عن «أنه من الأفضل تقديم الشخصيات فى قالب حدث وأثناء عمل حتى يتوفر تخزين الشخصيات فى الذهن بسهولة وبالتالى انجرار الفكر نحو ما تريده الشخصيات.» (سناپور، ١٣٩٣ش: ١٤١) والمهم فى خلق الشخصيات الروائية أنه كيف يعرضها السارد وأننا ماذا نستشف من هولاء الأفراد.

فالروائــى الراحل جمــال ناجى اهتمّ بهذين العنصرين أى الشــخصية والحدث فى روايته "عندما تشــيخ الذئاب". والطابع المســيطر على شخصيات ناجى هو تقديمها فى صــورة غير مباشــرة حيث نرى الشــخصيات عبر أعمالهم دون النظــر إلى الأوصاف الظاهريــة وثمة نزوع للشــخصيات إلى فعل الحرام. فكل هــذه الطوابع تنجلى مذ يقوم السارد بالتجسير.

إن تقنية تعدد الأصوات وتجنب رتابة الســرد التقليدى تســتعمل فى الرواية لإبراز الســمات النفسية للشخصية ومكنوناتها حتى نتعرض لعلاقات متباينة بين كل شخصية مع أخرى. المراد من التمســک بهذه التقنية الســردية فى الرواية أن السارد ينوى سبر أغوار العالم النفســى للشخصيات وكشف الأســباب التى تحفزها على مثل هذه الردود الخارجية. إن هناک تضاربا بين رؤى الشــخصيات حيث نراها لا تتوانى عن فعل أى شــيء وإن أوجب عليه الأمر القيام بتصفية الخصم. فنجح الســارد بأحسن طريقة فى

تصوير هواجس الشـخصيات ومكنونات قلبها؛ لأنها تعرض نفسـيتها بلسانها في كل فصل من الرواية وكما ذكر آنفاً أن التعرف على الشخصيات لا يتأتى من بيان الظواهر والسـمات البارزة بل إن الروائي يسـتخدم تقنية غير مباشـرة في تقديم الشخصيات، بعبارة أخرى إن القارئ يكشـف الشخصيات عن طريق الأقوال والأفعال حتى يدرك ردودهم تجاه الأحداث والشـخصيات المتخاصمة إداركاً. فـكل فصل للرواية يختص بشخصية واحدة فكأنها تقف على مسرح ثم تروى حياتها بلسانها وهذه التقنية أي تعدد الأصوات في الرواية تحولت إلى قوة أخاذة في الرواية وشدّ انتباه المخاطب والمنع من الرتابة التقليدية السـائدة في الرواية. فالأحداث لا تخطو خطوات متناسـقة بل هناك تذبذب في الأحداث حسب شخصية تخاطب المتلقي.

فالقـارئ يعثـر علـى رأس الخيـط الأول الذي يربط بـين الأحـداث المفاجئة. فالإرهاصات الأولى من عنصر المفاجئة تلوح في الأفق بعد المستهلّ المثير الذي يسرده الرّواي حيث تذكر سـندس السّـمات الرّوحية لعزمي وكلامه عن المكلية الاشتراكية؛ لأن سـندس مـا كانت لتتوقّع مثل هـذه التصريحات؛ لأنها عرفت أن لعزمي شـخصية ترفض مثل هذه المعتقدات التي تذكر الإنسـان بشـخص اشـتراكي والاشتراكية هي مدرسة سياسية تعني «التحكّم بالاقتصاد والصناعة وكذلک هي مدرسة سياسية وحركة تهدف إلى انشـاء تنظيـم جمعي للمجتمع حيث تنتفع العامة بهـذا النظام الجمعي الذي تحكم الدّولة فيه على كافة التقنيات الصناعية مثل المصانع ووسـائل النقل والشـوؤن المصرفية.» (پازارگاد، لاتا: ۱۱۰)

ولكن المسار السردي يكشف لنا فيما بعد أن عزمي الوجيه يبدو كأنه شخصية يعتنق معتقدات دينية أخذها من شـيخه عبدالحميد الجنزير الذي يرى أنه ما ليس من شريعة الله فهـو كفر. فعنصر المفاجأة تطفو على السـطح منذ البدايـة. فالقارئ المرهف الحس حصيفه يدرک هذه الإشارات ويتراءى له أنه يجب عليه ألا يتوقع نتائج منطقية وعادية من هذه الأحداث. أما السـارد فيشير إلى الشخصيات الرئيسة في تجسير الرواية مثل عزمي الوجيه، ذلک الرجل الغامض والشـيخ الجنزير، ذلک الرجل المتمسـک بالدين

الذى يستغلّ كلّ حدث لنيل ما يشتهيه وذلك عبر بيان أحداث جرت لسندس مع تلك الشـخصيات. فالسـطور الأولى للمشـهد الأول تمهيد للتعرف على الشخصيات وخطة أولية للأحداث المتتابعة التى ستكون حلقات متشابكة. وليس تعرفنا على الشخصيات وفقاً لخصوصياتهم الظاهرة بل السـارد يقدم شخصياته للقارئ عبر باقة من الأحداث فى كل الرواية.

أما ما نعرفه عن سـندس ذات النزعة الميالة إلى كسر الحدود وتجاوز المحرمات فهو يتحصل علـى النمط التالى الذى نحصل عليه مما وصفته الشـخصيات عنها. ومن أهم المسـائل التى تطرح نفسه فى هذه الرواية أنه ما هو مدى مسألة الشخصيات وأى نهج فكرى تنتهجها أثناء سـرد الرواية. فسـندس تبدو امرأة مناضلـة لا تأبى من فعل أى شىء من أجل النّيل منها. تشير سندس إلى زواج القاصرات فى مجتمعه ولكنها تتباهى بعدم زواجها وحصولها على الشهادة الثانوية منوّهةً إلى اشتغالها بقراءة الكتب. فموقف سـندس فى هذه الرواية مناقض لموقف زوجها رباح الوجيه. فهو يمثّل الفكر التقليدى الضيق الذى لا يرى إلا مصلحته كارهاً التطوّر.

أما موقف سندس فموقف نضالى للتقاليد والأعراف. فثمة النضال والتحدى للتقاليد السائدة على المجتمع تسطير على شخصية سندس التى تنفر عن فكرة تزويج القاصرات زواجاً مبكراً مستنكرة منع البنات من الدراسة. «...**فقد صرتُ فى الخامسة والعشرين مـن عمرى مع أن غالبية فتيات الحى يتزوجن فى السادسـة أو السـابعة عشـرة من أعمارهن. كنت أسـلّى نفسى بقراءة بعض الكتب والمجلات التى خلفها أبى بعد موته، فقد حصلتُ على شـهادة التوجيهى حين كنت فى الثامنة عشـرة من عمرى.**» (ناجى، ٢٠١٠م: ٣٤)

طلاق سـندس من صبرى أبوحصة وتهامسـات نسـاء الحى عن العلاقات المثيرة مع أزواجهن وتحرّش الرجال لها فى الزقاق وعيونهم الآثمة هو ما يكره سـندس على التفكير فى تغيير نمط حياتها والاحتماء برجل يحرسها ويحفظها أمام هذا السيل الجارف من المصائب. فيعدّ كل هذا منطلقاً لحدوث تبدّل ما فى حياة سندس.

الشخصيات

أ. عزمي الوجيه

والحبكة في هذه الرواية قائمة على أن تطوّر الأحداث يكشف عن ذات الشخصيات. والحقيقة أن تطوير الشخصيات يتمّ داخل الحبكة وهذا من سمات الرّوايات الحديثة و«السبب الرئيسي الذي جعل القارئ يستمر في تقليب صفحات أية رواية من الروايات تقريبا هو محاولة القارئ اكتشاف الحدث الذي سيحدث بعد ذلك.» (بلوك، ٢٠٠٩م: ١٢١) ومن الممكن أن يمنح السارد تفسير الوجوه المختلفة للشخصية إلى المتلقي أي أن الأحداث ترسم على أن يدرك القارئ مفاهيم عدة ويكون الشخصيات مبهمة ما يمكن تسميته "بالانفتاح في الشخصيات" أي يتسنى لنا تعددية التفسير من الشخصيات فإنها ليست شخصيات نمطية مسطحة خاضعة لقوانين الرواية التقليدية. إن شخصية عزمي تتسم بهذه السمة أي أنها تنمو وتترعرع أثناء بسط الحبكة. ففي التجسير الذي قدمه السارد منذ استهلّ الرواية نرى شخصية ذات نزعة شيوعية ولكن يقودنا تطور الحبكة ووقوع أحداث أخرى إلى شخصية مختلفة عما رأينا في البداية. فيبدو عزمي شخصية ذات نزوعات دينية لا تعرف الليونة والتي تشبه الشيوخ في تعاملاتها وهذا منعطف هام يشكل انطلاقة جديدة نحو إدراكات جديدة لشخصية عزمي.

تتطوّر الحبكة السردية في الرواية حين تذهب سندس إلى بيت عزمي ويدور حوار بينهما. لقد صرّحت سندس أن شخصية عزمي طرأ عليها تبدل؛ لأنه كان يتحدّث عن الحرام الشرعي ولكنه هذا الخطاب غائب في نطقه. إن علاقة زوج سندس أي صبري أبوحصة بعزمي تنشأ عنها أحداث جديدة تؤثر في حياتهما. فبعد لقاء عزمي مع سندس يشتغل صبري كموظف عند عزمي الذي تطوّر شأنه وأصبح من أحد أصحاب الرأسمال في البلاد. فيشتري عزمي بيتاً وسيارة لسندس ثم يستمرّان في علاقتهما الغير الشرعية. يلوح التبدل الذي طرأ على شخصية عزمي واعتراها حين تذهب سندس إلى بيته بعد أن طلّقها رباح الوجيه وهذا التبدل جذري. حين كان عزمي يعيش في بيت أبيه فأبى عن اقتراف المعاصي بحجة الشرع ولكنه الآن يتحدث عن امتناع الحرام بحجة القانون. ولكن هذا اللقاء هو الذي يرتكب فيه عزمي وسندس ما تشتهيان. «**قال لكنك تظلّين**

مـــن المحارم على الرغـــم من أنه طلقـــك، ثم إن ما تريدينه مخالـــف للقانون. فحركتُ أصابعـــي فوق ركبته وقلت بجرأة: هل أفهم من هذا أن مضاجعة امرأة من غير المحارم جائزة؟» (ناجي، ٢٠١٠م: ١٠٠)

تمهّد أقوال رباح الوجيه أبوعزمي لدلالات ثانوية على أصالة عزمي. بما أن سلوكات عزمي تختلف عنه فرباح يشـــكك في نسبه كأنه وُلد من غيره! وهذه التصريحات لرباح اهتـــداء لمفاجأة كبرى في الرواية تبهت القـــارئ. **«..كانت مصرة على أنه مثله، مخلق منطـــق، كأنه مســـحوب من ضلـــوع أجدادها هي، لا من صلب والـــده الذي هو أنا!.»** (المصدر نفسه: ٢٩)

إن جبران يشـــير إشـــارة دقيقة إلى أن شخصية عزمي تنمو شـــيئاً فشيئاً في خضم الأحداث التي تجري في الرواية وهذا يؤكد تأكيداً تاماً التقنية التي تمسک بها السارد في تقديم الشخصيات جزئياً وتسريب قسم من سماتها في كل حدث وصراع: **«مايعنيني هنـــا هو عزمي ابن شـــقيقتي جليلة. لكن، لأن حكايته لم تتكشـــف لي دفعة واحدة، إنما بالتقســـيط غير المريح، فأتسلسل بوقائعها حسب تتابع انكشافها لي، لا حسب تواريخ حدوثها، لأنني بالكاد أستطيع لملمة خيوطها.»** (المصدر نفسه: ٦٠)

ب. الشيخ عبدالحميد الجنزير

ومن الشخصيات التي تمثل حلقة وصل بين الشخصيات الأخرى الشيخ عبدالحميد الجنزيـــر وفي تعريف شـــخصية الجنزير نجـــد أن بيان التوجه الفكـــري يتم عبر وصف الشخصية عن لســـانها. فالشـــيخ الجنزير يطلع علينا بأنه يكفّر الفكر الشيوعي المتمثل في الاتحاد الســـوفياتي آنذاک. فنحن بإزاء رجل دين متســـم بســـمات فكرية خاصة سياســـية كانت أو اجتماعية. فالشـــيخ الجنزير بعد تكفيره للشيوعية لا يخفي فرحه عن ســـقوط هذا التوجه الفكري. ومن جهة أخرى نراه شخصية دينية قد تشک نفسها فيما اعتقدت به وهذا ما ينص عليها الشيخ الجنزير عندما يحكي مروره بزوجة رباح الوجيه أم عزمـــي الوجيه. **«لما ذهبت إلى بيت أبيه بغيـــة مداواة أمه وطرد الجني الذي يمتطي كتفيها حســـب قولها، كنت في حالة من السرور بسبب انهيار إمبراطورية الكفر التي**

كانت تسـمى الاتحاد السـوفياتي، وكانت توابعها من الجمهوريات تتفكك وتنفصل عن بعضها تباعاً كما أن لواصقها جفت وتآكلت.» (المصدر نفسه: ٦)

إن الشـيخ عبدالحميد شخصية ماكرة مستثمرة لعقول الناس وهذه النزعة تتمثل فی حادثة طـرد الجنی عن جليلة أم عزمی عندما ذهب الجنزير لتأدية هذه المهمة. فيدعی الجنزير التحدث مع الجنی ويزعم أنه قادر على طرده. فتنكشـف سمات هذه الشخصية فی هذه الحادثة حيث يشير رباح إلى خبث الجنزير ومكره: «**دفعتُ له عشرة دنانير مع أنی لم أصدق لعبته كلها. لكن أم عزمی شـفيت من حالتها بعد أيام وما عادت تحكی عن الجنی.»** (المصدر نفسه: ٣٨)

يروی جبران الدلالات الأولى لدور الذی يلعبه الجنزير فی الرواية ومدى ارتباطه بالأحداث التی تجری أثناء السرد. نرى فی تقرير جبران أن الشيخ عبدالحميد الجنزير من الرجال الدين ولكن جبران يسرّ بأسرار هامة عن دور الجنزير فی السياسة وخوضه فی التواطؤات السياسية. إن شخصية جبران شخصية يسارية تدعم قضية المرأة وترى أن فلسـطين قضية الأمة. ويبدو فی رواية جبران عن شـخصية عزمی والجنزير أنهما تقاسما بينهما التبرعات التی قدمها المحسنون وأن الفساد المالی يتم تحت إشراف الشيخ عبدالحميـد. يقول جبران: عندما رأى عزمی الشـيخ الجنزير فی الفندق وهو يحسـب الأموال التی أخذها من المحسنين فهذا الأمر حطم لعزمی كل العقبات الأخلاقية وجعله يجـاوز كل القيم والمعايير: «**مصدر قلقی على عزمـی، أن الكوابح التی كانت تصونه وتمنعه من الزلل والخطأ، انهارت بعد رؤيته ما فعل الجنزير فی الفندق ومشـاركته به فی مؤامرة المركز، وصار قابلاً لأن يفعل ما هو أكبر من ذلک.»** (المصدر نفسه: ١١٣)

فشـخصية الجنزير تمثّل الفكر التكفيری الذی يعانی منه اليوم العالم عامة والبلدان العربيـة خاصة ما يبحث عن تصفية الخصم والقوى المخالفة عبر التمسـک بهذا الفكر الخطـر. إن هذا التكفير فی رأی عبدالحميد يصدق علـى الجنی والإنس عندما يقول: **«الجنی لا يهزم أمام الإنس بيسر، وهذا ما جعله يعود إليک غاضبا مستشيطاً، إنه جنی كافر وباغ، ولا يحق له أن يقرب بيوت المؤمنين من الإنس أو يتلف شيئا من محتوياتها دعيه لی.»** (المصدر نفسه: ١٩)

هذا النوع من التصريحات تدلّ على أن الجنزير اقتنع بفكرة أفرزت صراعاً مستمراً مع الأطراف. إن رجوع سندس إلى دار عبدالحميد الجنزير تكشف خفايا شخصيته ويقود القارئ إلى استكناه خوالج ذهنه ويمهّد لسبر الكوامن النفسية للبشر الذئبي. إن الوجه الآثم للجنزير ينكشف عندما يصف بصراحة فتنة سندس له حين يقول إنه إذا لم يشاهدهما عزمي في تلك الغرفة الدخانية لأغوى سندس وحرضها على الطلاق من رباح زوجها والزواج منه. أما الجنزير فيقرّ بأنه خطر على باله فعل الأمر الحرام عندما حضرت سندس إلى غرفته لتملس العلاج ولكنه استعاذ بالله! «... **لم أر امرأة بمثل غواية سندس التي لو لم يغضب عزمي يوم ضبطها في داري لأقنعتُها بالتخلّي عن أبيه كي أتزوجها وهذا حق لا غضاضة في فعلها صوناً لها من ارتكاب المعاصي... .»** (المصدر نفسه: ٦٧)

ج. رباح الوجيه

ويعدّ رباح الوجيه بلورة للفكر التقليدي الذي يتحكم بعقول الناس في المجتمع. فنرى أن النزعة الفوضوية تعبث إلى حد ما بتفكيره. فرباح رمز للجدلية بين التقليد والحداثة. إنه يصارع مع العالم الخارجي ويسعى إلى فرض هيمنة التقليد على الحداثة وترجيح ثقله عليها حتى أنه اعتبر استعمال منديل الورق والشوكة أموراً عبثية: «**أما استعمال الشوكة والسكين فتعقيد للحياة، لأن معدة الإنسان لا تميز بين الأكل باليد أو الملعقة أو الشوكة التي جاءتنا من بلاد الأجانب، لكن الجهال ظنوها من عادتنا العربية الأصيلة.**» (المصدر نفسه: ٢٦) يمكن فهم الدلالات الأولية على ذات رباح ومن ثم العثور على حقيقة كبرى تتبين في الرواية من سرد عدم إنجابه حيث تذكر سندس هذا الحدث: «**أمي أيضا، أصرت على أن ننجب طفلاً وأقنعتني بأنه سيسليني ويعوضني عما فاتني. فكرتُ ووافقتُ بلا حماسة، لكنني لم أحمل على الرغم من مرور ثمانية أشهر على زواجنا... .**» (المصدر نفسه: ٤٩) ولكن سندس تتفاجأ بعد مضي شهور من عدم حملها بحقيقة مدهشة حين تسمع من الاختصاصي أن رباح لا يمكنه الإنجاب بسبب العيب الخَلقي الذي يعانيه منذ الطفولة: «**أسر لي ذلك الطبيب زوجك لا يستطيع**

الإنجاب ولكن وضعه الصحى الآن غير مناسب لإعلامه بذلک. ثم سلمنی تقريراً طبياً بعد أن شرح لی أموراً فاجأتنی.» (المصدر نفسه: ٥٠)

تتكشف شخصية رباح عبر تسيير الحبكة وتطوير الأحداث التی تعتری الرواية وهذا نفس أسلوب السارد فی كل شخصية ينوی تقديمها إلی القارئ. فشخصية رباح تنمو فی الأحداث التی تجری لدی حضور الجنزير. فعند انفتاح القارئ علی الحبكة ووقوع الأحداث الجديدة يبرز عياناً أن رباح يعانی من مشكلة للإنجاب وهذه دلالة أخری علی الغموض الذی يكتنف شخصية عزمی ويدعونا إلی غور أسبار هذه الشخصية. إن شخصية عزمی شخصية معقّدة فی الرواية حيث لا نراه يتحدث عن نفسه كما تفعل الشخصيات كلها. فكل ما نعرف عن عزمی هو ما يقول عنه الشخصيات عند ذكر ما لاقاه من أحداث. فهذا الأسلوب وهذا التعقيد فی تقديم شخصية عزمی يثيران القارئ علی متابعة ما يجری له ويجعله شغوفاً إلی كشف مصيره.

واللافت للنظر فی الرواية هو أن عزمی الوجيه لا يتكلم عن نفسه وهو شخصية مغمورة نحصل عنها علی معلومة حيث تتكلم عنه شخصيات أخری. ويبدو من هذا الأمر أن الراوی يتعمد فی إخفاء المعلومات حين يذكر ما يحدث لعزمی الوجيه ناوياً الإبهام والغموض اللذين يلاحقان عزمی إلی نهاية المطاف. فعزمی ابن غير شرعی ولد من الحرام فلذلک نتعرّف عليه عندما يشتبک مع الآخرين فی الرواية.

د. بكر الطايل

إن شخصية بكر الطايل شخصية ذات نزوعات نقلية وتتضارب آراؤها مع آراء عزمی الوجيه الذی يتسم بالنزعة العقلية. أما مسألة جدلية العقل والنقل فی الفكر الإسلامی فهی قديمة متجددة. إن بكر الطايل يصف نقاشاً دار بين الشيخ عبد الحميد الجنزير وبين عزمی حيث نقل حديثاً عن الرسول صلی الله عليه وآله وسلم ورأی أن إسناد هذا الحديث ضعيف بل اعتقد أن هذا ليس حديثاً بل كلام أطلقه العرب: **«عزمی هذا تجرأ فی واحدة من جلساتنا الأسبوعية وقال للشيخ القول بأن الجوع كافر ليس حديثاً شريفاً، إنما هو قول أطلقه العرب فی ظروف القحط والمحل ويحتاج بعض التفكير**

والتكرير داخل العقل!.» (المصدر نفسه: ٨٤)

الشيخ الجنزير يؤكد فی أقواله علی عامل العقل ودوره فی حياة الإنسان ويعتقد أنه من يكتسب السيادة والقيادة إذا ملك نفسه. فوصف الجنزير لعزمی الوجيه يبين نزعته العقلية التی اعتنقها عزمی عندما يتحدث عن قدرة العقل فی تمالک البشر لنفسه: «**من يقدر علی بسط سيادته علی نفسه وبدنه يصر سيداً للآخرين. سبحان الله. عزمی استطاع أن يتحكم بنفسه ويغذيها ويسيرها حسبما يشاء عقله الذی نما وأثمر قبل أوانه.**» (المصدر نفسه: ١٠٤)

وتقابل شخصية بكر الطايل كإنسان يعتنق النقل شخصية عزمی العقلية. فشخصية بكر تدلّ علی جدلية العقل والنقل التی تدور بين الأوساط الدينية. فتتمثل هذه الجدلية بين العقل والنقل فی شخصية بكر حين يصفه الشيخ الجنزير. فيعثر القارئ علی ملامح هذا التفكير عند بكر الطايل حيث يتفوه بأقوال تدلّ علی قناعته بالتعامل السلبی مع عزمی وتصفيته. فبكر الطايل يستشهد بأقوال النبی صلی الله عليه وآله وسلم مبرراً ما ينوی فعله بقتل عزمی: «**وقبل أن أرد، قال أحدهم وهم يمسد لحيته السوداء "المهم، ما العمل" فانبری له بكر الطايل "العمل؟ العمل موجود فی قول رسولنا صلوات الله وسلامه عليه، فحين سئل: أيكون بعد الخير الذی حصلنا عليه شر يا رسول الله؟ قال نعم، قيل فبمن نعتصم؟ قال: بالسيف.**» (المصدر نفسه: ١٠٨)

إن النزعة العقلية لدی عزمی الوجيه تتأكد عندما تفتش الشرطة غرفته فی بيت أبيه وتعثر علی عدد من الكتب الممنوعة التی يذكرها العقيد رشيد حميدات منها كتاب "الحروب العقلية واستفسار العقل فی الأزمات". العقيد رشيد حميدات ضابط فی الشرطة وهو المسؤول عن إلقاء القبض علی عزمی الوجيه. فهو عند مراجعته لدار رباح الوجية أبی عزمی الذی أصابه الهرم يستعمل كلمة الجنزير واستخدام هذه المفردة استعاری حيث إن الأواصر النهائية تقدم للقارئ فی رواية العقيد رشيد حميدات وبدأت ملاح انفتاح العقد تجلو بوضوح. واستخدام كلمة القفل الصدئ إشارة استعارية كذلک إلی السر الذی يبحث عنه القارئ الحصيف منذ البداية والآن آن الأوان لفتحه.

هـ جبران

تبدأ شــخصية جبران تتغــير عندما يرحل عــن حيه القديم المســمى بجبل الجوفة والانتقــال إلى حي راق من أحياء العاصمة الأردنية. فهذا الانتقال والطفرة اســتعارة للتحــول الذاتي الذى طرأ عليــه. إن الرحلة من الحى القديم اســتعارة لترك الأفكار والمعتقدات القديمة والانتقال إلى الحى الجديد اســتعارة لاعتناقه بأفكار جديدة حيث يهــدى هــذا الرحيل والتنقــل من مكان إلى مــكان آخر جبران إلــى تغيير النزعات السياســية السابقة وعدم الاكتراث بالقضايا التى كانت فيما سبق تهمه كما أن احتلال اســرائيل لبيروت كقضية عربية لم يعُدْ يشــكل هاجساً له. إن شــخصية جبران أيقونة للفكر الماركسى الذى سوف يتبدل بحيث يشارك الحكومة كوزير. «والمدرسة الماركسية عنوان للفلســفة الموضوعية التى بناها الفيلســوف الألمانى كارل ماركس الذى أسس نظرية الفكر الشيوعى.» (پورشبانان، ١٣٩٢ش: ٧٧٢)

يتبــين هذا التحول الفكرى لدى جبران عندما يصف تنقله من الحى القديم: **«مضت أعــوام طويلة على رحيلى عن جبل الجوفة. أذكر أننى قبل ذلك الرحيل، انتبهت إلى أمر لم أفكر به فى غمرة اهتمامى بالقضايا السياسية والطبقية، إنه حريتى وحرية إسرتى الاجتماعية التى لم تكن موضع اهتمام لدى، أريد أن أفعل ما يحلو لى ولأسرتى بعيداً عن تدخلات الآخرين وتقولاتهم.»** (ناجى، ٢٠١٠م: ٨٦)

ما يجب ذكره فى ختام دراســتنا عن الشــخصيات والأحداث هو أن الأحداث لا تتقيــد بمنطق بســيط أى أن العمل الراوئــى أو خط الرواية أو قيام العلاقات الســببية والمســببية بين الأحداث وتسلسلها لا يتوفر بسهولة بل إن كل حدث مسبب عن حدث آخر تســاهم فيه الشــخصيات كلها. إنه يمكن تصنيف الشخصيات على أنها شخصيات أولية ونامية تتولد من رحمها شــخصيات جديــدة ذات نزعة مختلفة عما كانت عليه من قبل. فالشــخصيات فى الرواية تطرق على وتر خط الرواية وتؤثر على بســط الحبكة. إن تسلسل الأحداث فى هذه الرواية يقوم على أن كل شخصية تسرد حادثة ما وتحمّل مسؤوليةَ سرد ما تبقى منها على الشخصية الأخرى التى تليها فى سرد الرواية. فتستمرّ الشــخصية التالية فى سرد الأحداث التى بدأتها سابقتها. فعلى سبيل المثال يحكى بكر

الطايــل ماجرى فى حفلة زفاف أبى حصة من أخته عتاب وموته المفاجئ ليلة دخلتها ولكن دون التعرض إلى تفاصيل ما جرى تلك الليلة؛ لأن الشــخصية التى تبدأ السرد لاعلــم له فى الأســاس عن تفاصيل ذلك الحــدث ويأتى بيان ما جرى على لســان الشــخصية التى على علم من ذلك. فبكر الطايل يشــكك فى اقتراح الجنزير لزواج صبرى أبــو حصة من عتاب؛ لأن صبرى ليس ممن تتلمذوا عند الجنزير ولا يعرفه بكر معرفة تامة. أما الجنزير فهو الذى يشــير إلى ملابســات زواج صبرى من عتاب وموته ليلــة الدخلة ويفتح أســرار الحدث و هذا ما يشــير إليه بكر فــى قوله: «**وافق صبرى وعتــاب علــى أن يتزوجا عند التقائهما فى بيت الجنزير بحضورى. لكننى شــعرت أن صبرى لم يكن متحمســاً بما يكفى، كان أشــبه بمخلوق ســلبت أرادته. على الأغلب أن الجنزير لحظ ذلك والعلم عند الله.**» (المصدر نفسه: ١٥٠)

و. خرق التابوهات

يعــادل مصطلح "تابو" فى العربية معنى الحرام الذى يــدلّ على معنيين مختلفين فى نفــس الوقت وكما نعرف أن الحرام يدل على المقدس والخبيث والتابو يعنى الحذر من عمل يجب اجتنابه و"تابو" كلمة بولينيزية و«بالنسبة لنا يتعشب معنى التابو إلى اتجاهين متعاكســين. يعنى لنا من جهة: مقدس، مبارك، ومن جهة أخرى: رهيب، خطير، محظور، مدنس. وضد تابو فى البولنيزية يســمى: نوا، أى اعتيادى، متاح للجميع. بذلك يلتصق شيء مثل مفهوم احتياط. كما أن التابو يعبر عن ذاته أساساً فى المحظورات والتقييدات وعبارتنا "المهابة القدسية" تتطابق غالباً مع معنى التابو.» (فرويد، ١٩٨٣م: ٤٤)

تنجلى الشــخصية المناضلة والمتجاوزة للخطوط الحمراء أو ما يســمى بالتابوهات لســندس أكثر حين تعترف نفســها أنها تقوم بإيذاء عزمى لعلها تكشــف عما يختلج فى صدره وتزيل الغطاء عن أســراره حين كانت زوجة لأبى عزمى حيث تقول: «**كان لابد لى من أفهم ما يفكر به هذا "العزمى" الذى يشــبه صندوقاً مغلقاً فعمدتُ التحرش به وأحيانا مضايقته عله ينضح ما فى صدره لكنه لم يســتجب.**» (ناجى، ٢٠١٠م: ٤٩) ثم تقول ســندس ما يكشف عن شــخصيتها الطموحة: «**فكرت فى أمر عزمى، قررت مدّ**

سلطامی إليه لكن بطريقة مختلفة عن أبيه، لأنه مختلف عنه. استخدمت ذلك الغطاء المشروع العناية به.» (المصدر نفسه: ٥٠)

فيمكن مشاهدة أول ملامح لطابع خرق التابوهات والوقوف أمام الرسوم والتقاليد حيث تعرفت سندس إلى الشيخ عبدالحميد الجنزير. فهی لا تأذن زوجها للخروج من بيتها والذهاب إلى بيت الجنزير لعلاج ما فيها من آلام، بينما طالبها الجنزير بالاستفسار من زوجها للرجوع إليه ولكنها فعلت ما فعلت وخرجت من دون الإذن. تظهر الشخصية الكاسرة للحدود لسندس فی يوم لقائها مع الجنزير فی غرفة دخانية. تقول سندس حين ذهابها إلى بيت الجنزير إن لها شخصيتين، شخصية حقيقية وأخرى شخصية متجاوزة للحدود تشتهی فعل الحرام: **«من الصعب أن أصف ما حدث لی تلك اللحظة، فقد تحولتُ إلى امرأتين فی وقت واحد لو حدثتنی أية امرأة بذلك لما صدقتُها. لكن هذا ما حدث معی! فقد جلستُ على المقعد الطويل المغطى بجواعد الصوف وأنا أرقب ما يفعله بی بسندس الأخرى الملتصقة بالجدار... .»** (المصدر نفسه: ٨٠)

الشخصية المناضلة لسندس وتحديها للأعراف والطقوس وأفكارها التی تختلف عن سائر النساء وميولاتها الخاصة تنجلی فی أقوال زوجها رباح حيث تخرج سندس من أربعة تصانيف يحددها رباح للنساء وتشكل تصنيفاً جديداً خاصا لها **«عندی قاعدة: النسوان أربعة أنواع، الأولى تسلم نفسها للرجل حباً به، والثانية حياء منه، الثالثة غصباً عنها، الرابعة عهراً منها. أنا متأكد من أن سندس لم تحبنی، لكنها كسرت القاعدة، فلم أعرف أی نوع من النسوان هی؟.»** (المصدر نفسه: ٣٩)

الصراع ودوره فی تجسير الرواية وخلق الشخصيات

فالصراع فی هذه الرواية صراع مع النفس وصراع مع الآخر والاجتماع أی أن الشخصيات تتربى حيث علاقاتها التقابلية التی تمارسها مع الآخرين أثناء الاشتباك معهم. فتكمن أهمية الصراع فی أن «الصراع هو إعطاء النصوص إثارة وجاذبية خاصة.» (أبومصطفى، ٢٠١٥م: ١٦٥) فالسمة البارزة فی شخصية الشيخ عبد الحميد الجنزير هی صراعه مع الآخرين وآراؤه المختلفه عنهم. فهذا الصراع جلی عندما يسرد الجنزير

روايته عن عزمی. إن الشيخ الجنزير حين يتحدث عن الكون والإنسان فيكشف لنا عن ذاته المتغلبة الميالة إلى هيمنة الآخرين حتی لاتشكل أفكارهم ومعتقداتهم مصدراً للقلق له. فالحقيقة أن شخصية الجنزير شخصية متغلبة تشعر بصراع دائم من أطرافه قاصداً لجم الخصوم ثمّ تدمير ما يهدد أفكاره الانتهازية. «**أثار سؤاله إعجاباً فی نفسی التی خاطبتنی: من الخير أن تحنی الغصن وهوصغير، أو تصححه وهو طری صغير أيضا.**» (ناجی، ٢٠١٠م: ١٩)

تبين فيما سبق أن الصراع الدائر بين الشخصيات هو صراع خارجی أی صراع مع الآخر وكذلک صراع مع النفس. عبارة أخری أن الشخصيات تواجه نفسها وتصارع العالم الذی يكتنف بها ويفضی هذا الصراع المتواصل الثنائی إلی محاولات للتغيير وحدوث تضارب للآراء بين القوی المتخاصمة. فهذا الصراع وهذه المخاصمة تبدأ منذ البداية وتستمر مع تحريک الحبكة. أما صراع سندس مع ما حولها فيبدأ مع الأحداث التی تلت حفل زواجها مع صبری أبو حصة حيث تنكرت لها الحياة ونغصت حفلة زفافها بسبب إطلاق الرصاص فی العرس ومن ثم عقائد أبيها الخرافية التی سببت تعطيل الحفلة. «**لم أغفر لأبی ما فعلها بی يومها، علی الرغم من محاولاته إقناعی بأنه لم يقصد تخريب عرسی، ولامنعی من التمتع بشبابی مع صبری أبو حصة ولا الاحتفاظ بی حزناً علی فراقی، إنما حرصاً علی هيبة العروس فی أنا.**» (المصدر نفسه: ١٠)

عنصر المفاجئة

تلک النتائج غير المتوقعة التی ذكرها سندس فی مستهل الرواية وبياننا أن هذا التجسير فی حكم المقدمة والنتيجة تلوح أكثر فأكثر فی ختام الرواية. إن المفاجآت التی تكتنف النص وتباغت القارئ تلوا بعد أخری تجری دائما أثناء حدث ما. فعلی سبيل المثال فی تحاور جبران وزوجته رابعة واتصال عزمی بخاله يقول جبران إنه ابن حلال؛ لأنهما كانا يتحاوران عن عزمی ففی ذلک الحين اتصل عزمی بخاله اتصالاً هاتفياً، لكن رابعة تصرح أنه يجب التشكيک فی أن عزمی ابن حلال: «**نظرتُ إلی الاسم الذی ظهر علی شاشة الجهاز، ترددت قليلا وقلت: هذا عزمی، ابن حلال. فردّتْ**

بامتعاض "أشــک فی أنه کذلــک".» (المصدر نفســه: ١٩٧) إن رابعة زوجته جبران تزودنا آصرة أخری عن ســر جدید هام حیث تحــذّر زوجها جبران من الاقتراب من عزمی؛ لأن الاقتراب منه قد یســیء جبران ویســرب ســرا قد یکلفه ثمنا باهظاً: «**..لا أرید لعزمی أن یقترب منک، وجوده بالقرب منک قد یکشف لک ما قد ینغص علیک حیاتک.**» (المصدر نفسه: ١٩٧)

فرغم أن شخصیة رابعة تبدو شخصیة هامشیة فی الروایة إلا أنها تمتلک سرا یکشف عــن حقیقة تهمّ عزمی وهذه الحقیقة لا تتکشــف حتی بعد نهایــة الروایة لأنها وحدها تعلم من هو أبو عزمی؟! فلذلک أعطیت تلک القلادة الثمینة. عرف عزمی هذه الحقیقة عندما زودته ســندس بأوراق الفحص الطبی لربــاح التی تثبت عدم إنجابه لکنه راوده الشــک فی صدق أقوال ســندس. أما الفحوص الطبیة التی أجراها هو بنفسه فأکدت هذه الحقیقة الصادمة وظهر له أن رباح لیس أباه. إن رؤوس الخیط الرئیســة التی تزود بها القارئ منذ التجسیر التمهیدی للروایة والنتائج غیر المتوقعة التی کانت تنتظره منذ البدایة تفاجئ المتلقی عند النهایة ما لم ینتظره.

فلم نکن نتوقع من شــخصیة هامشــیة فی الروایة أن یمتلک ســرا یفتح العقدة منها. فالنهایة فی هذه الروایة مفتوحة أی أن الســارد یشــرک القارئ فی الاستنتاج ویجعله حراً طلیقاً لرســم نهایةٍ للروایة. «فیمکن اعتبار هذه الروایة من صنف الروایات التی تســعی للتهرب من بیان النتیجة وخرق القانون التشــکیل للنهایات الســردیة بل إنها تنقــض التوازن البدائی للروایة وتتملص من بیان رســالة أو نتیجة واحدة. وما یقصده الروائیون الذین یســردون مثل هــذه الروایات هو أنهم یحاولــون إطلاق فکر القارئ لاختیــار نهایة ســردیة وینالون من أهمیتهــا قاصدین لفت انتبــاه المتلقی إلی المواقف الســردیة أو الصراع أو التطورات التی تعتری النص السردی وفی النهایة.» (موسوی وآخرون، ١٣٩٤ش: ١٣٦)

النتیجة

إذن فالنتائج التی تبینت من خلال هذه الدراسة کما یلی:

١. يعادل مصطلح التجسير الروائى فى هذه الدراسة التسميات التى تطلق على الافتتاح السردى مثل حسن المطلع والاستهلال ونحوهما. فحاولت الدراسة الجنوح عن التسميات السابقة انطلاقاً من قناعتها بأن هذه الأسماء مشحونة بشحنة شعرية أكثر من النثر. فلذلک اقترحنا مصطلح التجسير الروائى بدل الافتتاح والاستهلال وهذا المصلطلح ينبع من المنظور النقدى الذى تمسکت به الدراسة.

٢. إن السارد فى رواية "عندما تشيخ الذئاب" يستمتع فى تجسيره السردى بالتقنيات المتوفرة فى الرواية الحديثة. فهو فى تمهيده الروائى يجعل الأحداث والشخصيات فى بؤرة سرده ويقوم باستحضار هذين المکونين لحسم روايته. فالشخصيات فى هذا العمل السردى تمثل فکرة خاصة وتثير حادثة لتسيير الحبکة فى الرواية. فهى تعرض عالماً متعدد الأصوات مليئاً بالمفارقات.

٣. إن هذه الرواية متعددة الشخصيات والأحداث والتعددية فى الحدث والشخصية تمکّن السارد من التهرب من الحدث الواحد أو أحادى الجانب حيث ترى فى عملية السرد الشخصيات المختلفة التى تظهر فى الأحداث المختلفة التى تسير الحبکة وهذا الموقف التشجيعى من سرد الرواية يلفت انتباه المسرود له ويجعله حريصاً على متابعة القراءة.

٤. ظهر من خلال البحث أن الروائى بدأ روايته بتوظيف عنصر الشخصية والحدث وهذا الاستهلال يتطابق تماماً مع الفحوى الذى يريد السارد إيصاله إلى المتلقى؛ لأنه نوى منذ عنونة الرواية أن يشير إلى تبدل شخصية الإنسان عندما تعتريه الشيخوخة.

المصادر والمراجع

إبراهيمى، نادر. (١٣٧٨ش). ساختار و مبانى ادبيات داستانى ٣ براعت استهلال يا خوش آغازى در ادبيات داستانى. طهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامى.

أبو مصطفى، أحمد محمود. (٢٠١٥م). تداخل الأجناس الأدبية فى القصيدة العراقية. رسالة مقدمة لنيل درجة الدکتوراه. غزة: الجامعة الإسلامية.

أشهبون، عبد الملک. (٢٠١٣م). البداية والنهاية فى الرواية العربية. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

براهني، رضا. (١٣٩٣ش). قصه نويسى. ط ٤. طهران: مؤسسة انتشارات نگاه.
بلوک، لورنس. (٢٠٠٩م). كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة. ترجمة صبرى محمد حســن. مصر: دار الجمهورية للصحافة.
بيک، جون. (١٣٦٦ش). شيوه تحليل رمان. ترجمة أحمد صدارتى. طهران: نشر مركز.
پازارگاد، بهاء الدين. (لاتا). مكتب‌هاى سياسى. طهران: اقبال.
پاينده، حسين. (١٣٩٣ ش). گشودن رمان. ط٢. طهران: مرواريد.
پورشبانان، عليرضا. (١٣٩٢ش). دانشنامه دنياى علم. طهران: آرايان.
سناپور، حسين. (١٣٩٤ش). ده جستار داستان نويسى. ط٣. طهران: نشر چشمه.
ســتالونى، إيف. (٢٠١٤م). الأجناس الأدبيــة. ترجمة محمد الزكراوى. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
فرويد، سيجموند. (١٩٨٣م). الطوطم والتابو. ترجمة بو على ياسين. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.
موســوى، مــريم. (١٣٩٤ش). «فرجامگريزى در داســتان و فراداســتان بر اســاس نظريه توماشفسكى». مجلة ادبيات پارسى معاصر. السنة الخامسة. العدد ١. صص ١٢٥-١٣٧.
ميرصادقى، جمال. (١٣٩٣ش). شناخت داستان. طهران: مؤسسة انتشارات نگاه.
ناجى، جمال. (٢٠١٠م). عندما تشيخ الذئاب. ط٢. الجزائر: منشورات الاختلاف.
النصير، ياسين. (٢٠٠٩م). الاستهلال فن البدايات فى النص الأدبى. دمشق: دار نينوى.
هاوتورن، جرمى. (١٣٩٤ش). پيش درآمدى برشناخت داستان. ترجمة شاپور بهيان. طهران: نشر چشمه.
وادى، طه. (١٩٩٤ م). دراسات فى نقد الرواية. ط ٣. القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م

صص ٦٢ ـ ٣٧

فاعلية الرموز الطبيعية في شعر الأطفال لسليمان العيسى (ديوان "أراجيح تغني للأطفال" نموذجًا)

زهرا فريد*

ملخص

اهتم المسلمون قديما وحديثا بالسيرة النبوية العطرة وبكل ما يتصل بحياة الرسول يعتبر الرمز بوصفه أرقى أنواع التخيل الذي يربط مخيلة الفنان ولاشعور الأديب بالحقائق الكونية؛ من أكثر الآليات الفنية استعمالاً في النصوص الأدبية بأنواعها المختلفة. في أدب الأطفال وبرغم سطحية التفكير لدى المخاطب وعدم إدراكه للدلالات السيميائية الموجودة في النص، فالحاجة ملحة لتوظيف الرموز ذات الدلالات المعروفة إلى جانب خلق رموز ذات دلالات تعبيرية جديدة بهدف نقل المفاهيم الانتزاعية إلى مخيلة الأطفال، وإثراء مخيلتهم البدائية وتطويرها فضلاً عن توسيع أفق نظرتهم للحياة. تعتبر الرموز الطبيعية من أكثر الرموز استعمالاً في أدب الأطفال، حيث يقوم الشاعر والكاتب بخلق رموز عبر الاستعانة بعناصر الطبيعة كالجبل والوديان والبحر و...، في محاولة منه لتجسيد الأفكار والمفاهيم المجردة ونقلها إلى مخيلة الأطفال لتصبح مفاهيما حسية ويكون الطفل قادراً على إدراكها. تسعى هذه الدراسة عبر الاعتماد على المنهج الوصفي والتحليلي لتبيين الظواهر الطبيعية التي وردت في شعر الشاعر السوري سليمان العيسى وأخذت دلالات رمزية، وصولاً لمعرفة أهداف الشاعر فيما يتعلق باستخدام الرموز. ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، هي أن استخدام الشاعر للرموز الطبيعية الشخصية وغيرها يدخل في إطار طموحاته الخاصة وهي الأمل بالمستقبل وخلق روح المثابرة لدى الأطفال واليافعين بغية الوصول إلى الطموحات القومية منها المقاومة وانتصار الأطفال الفلسطينيين. ثم إن الشاعر يستعين بأسلوب الانزياح لوصف بعض الرموز المعروفة لتحبيبها في أذهان الأطفال وتغيير رؤية الأطفال نحوها.

الكلمات الدليلية: شعر الأطفال، الرمز، رموز الطبيعة، الهوية القومية، سليمان العيسى، أراجيح تغني للأطفال.

*. أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران، إيران.

z.farid@alzahra.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٢/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/١ش

المقدمة

لاشک أن الطفولة مرحلة من أهم المراحل المؤثرة فی حياة الإنسان وکذلک مجتمعه الـــذی يعيش فيـــه، لذلک فان کل عمل تربوی صحيح ســـوف يؤثر علی معظم جوانب حياة الإنســـان فی مســـتقبله وعلی مجتمعه أيضاً، وفی المقابل تؤثر کافة الأساليب غير الســـوية والخاطئة فی تربية الطفل علی حياته وبالتالی لهذه الممارســـات الخاطئة آثار ســـلبية علی مصالح الأطفال وتعرض مســـتقبلهم للخطر «فالطفـــل ثروة الحاضر وعماد المستقبل تعتمد عليه الأمم فی تشييد حضارتها لذلک تعمل علی إعداده وتربيته للقيام بأداء المســـؤوليات التی يلقيها المجتمع علی عاتقه.» (بن عمر، ۲۰۱٤م: مقدمة البحث). وانطلاقة من أهمية مرحلة الطفولة ودورها فی صناعة شخصية الإنسان ومستقبله، اهتم العلماء والمفکرون اهتماماً کبيراً بهذه المرحلة وکتبوا بحوثا ودراســـات خاصة وضّحوا فيها الطرق السليمة لتربية الأطفال وتعليمهم. وإلی جانب العلماء والمفکرين، تفرغ عدد مـــن الأدباء لتعليم الأطفال وخلقوا أدبا غايته نمو الطفل وتطوره المعرفی بالإضافة إلی تنمية مواهبه وقدراته الأدبية.

إن سليمان العيسی[۱] شاعر عربی سوری جلّ شعره موجّه للأطفال فهو يعد رائد شعر الأطفال فی العصر الحديث. (قرآنيا، ۲۰۰۳م: ٦٥) إنه جعل شـــعره أداة لتنمية الأطفال واکســـابهم بعض العادات الصحيحة والارتقاء بفکرهم، کما جعله أداة تعبر عن مطالب الأطفـــال وطموحاتهـــم، ذلک لأن «القضيـــة القومية والوحدة العربيـــة والبناء الوطنی والثورة هی المحاور الأساســـية فی هم الشـــاعر وهی تکرر لديه وتتجسد عبر لوحات عديدة وأساليب متنوعة: البعث والعروبة والوحدة وفلسطين والفداء العربی والارتباط بالأرض.» (عزام، 2008م: http://www.startimes.com/?t=12569686)

۱. من مواليد قرية نعيرية بمحافظة اســـکندرون فی سوريا کان من أعضاء حزب البعث بسوريا ومن أصدقاء زکی الأرســـوزی. إنه قضی حقبة من عمره فی التدريس فی المدارس الابتدائية. وبدأ بإنشاد الشـــعر للأطفال منذ نکســـة حزيران عام ۱۹۷۱م . له عدة دواوين ومسرحيات وقصص. من أعماله الشـــعرية يمکن الإشارة إلی: ديوان "غنّوا يا أطفال"، "الشعراء يقدّمون أنفسهم للأطفال"، "أحکی لکم طفولتی يا صغار"، "ديوان الأطفال"، "الأعمال الأخيرة"، "نشـــيد الحجارة" ودواوين أخری. (عبشی، ۲۰۰۵م: ۲۷۱) و فی عام ۲۰۰۰م حصل علی جائزة الإبداع الشعری لمؤسسة البابطين. توفی سليمان العيســی فی مدينة دمشق السورية فی التاسع من أغـــطس ۲۰۱۳م عن عمر يناهز ۹۲ سنة.

فكذلك توظيف الرمز فى أشعار العيسى جاء بهدف التعبير عن الظواهر والحقائق الاجتماعية والسياسية السائدة فى المجتمعات العربية وتخلف الأمة العربية عن مجدها القديم. إن الشاعر ومن خلال أناشيده يسعى لخلق بيئة وظروف تربوية مناسبة تؤهل الأطفال للتعامل الصحيح مع قضايا الواقع، وفى نفس الوقت تهيئهم لتحقيق آمال الشعوب العربية وتطلعاتهم.

يقول العيسى: لماذا لا نُنشد للأطفال؟ أى شيء أهم وأغلى من الأطفال؟ هل استغنى كتابنا وشعراؤنا عن الكتابة والإنشاد للأطفال؟ لماذا لا أنشد للأطفال وقلبى مليئ من الميول نحو الكتابة لهم؟ إن الأطفال كالشرايين التى يبحث عنها العالم العربى لكى يستعيد من خلالها جريان دمه الذى توقف منذ ألف عام. (العيسى، ١٩٩٩م: ٢٣)

إن الشاعر ومن أجل التعبير عن أفكاره استعان بالعديد من الرموز الطبيعية إلى جانب توظيفه المكثف للرموز التاريخية فى شعره. وعليه جاءت هذه الدراسة بهدف تبيين فاعلية الرموز الطبيعية (الحيوانات والأعشاب والأزهار والفصول والكائنات غير الحية) فى شعر الأطفال لسليمان العيسى.

أهمية البحث

من العوامل الأساسية التى دفعتنا إلى تحليل الرموز، خاصة الرموز الطبيعية فى أدب الأطفال أولا، قلة الدراسات فى حقل أدب الأطفال إذا قيست إلى أدب الكبار خاصة الدراسات التى تعنى بموضوع الرموز وفاعليتها فى هذا النوع من الأدب. وثانيا أن القراءة الأولية لديوان سليمان العيسى باعتباره شاعر القومية العربية ورائد شعر الأطفال ظهر لنا أنه لم يكتف فى شعره بوصف الطبيعة وظواهرها فحسب بل يجاوزه إلى استخدام الطبيعة كرمز لبيان أفكاره وأمنياته القومية. كذلك تم اختيار دراسة الرموز الطبيعة لكشف أهدافه من توظيفها فى أشعاره.

وكذلك دليل اختيار كتاب "أراجيح تغنى للأطفال" من بين مؤلفات الشاعر سليمان العيسى الشعرية كعينة للدراسة جاء من عدة منطلقات، أولها أن هذا الكتاب من آخر الكتب التى ألّفها الشاعر، لذا يمكننا أن نكشف من خلاله نظرة الشاعر للطفولة فى نهاية

عمره. والثانى أن هذا الكتاب يحتوى على صور فنية جذابة تنقل للقارئ رؤية الشاعر للقضايا القومية والوطنية بلغة سهلة مرنة وموضوعية ومؤثرة.

أسئلة البحث

هذا المقال يسعى الى الإجابة على السؤالين التاليين من خلال دراسة أشعار سليمان العيسى:

١. ما هى رموز الطبيعة فى شعر سليمان العيسى؟

٢. ما هى أهداف العيسى من توظيف تلك الرموز فى أشعاره؟

فرضيات البحث

بعد قراءتنا الأولية لديوان سليمان العيسى -شاعر الأطفال و القومية العربية- بدا لنا أنه تجاوز وصف الطبيعة إلى استخدامها كوسيلة لبيان آلامه وطموحاته تجاه مستقبل الوطن العربى، فالحيوانات والأعشاب والكائنات الطبيعية الحية وغيرها أدات يتمسك بها الشاعر لبيان آرائه. كذلك ظننا أنه أكثر من استخدام الحيوانات بالنسبة للظواهر الطبيعية الأخرى وإن الشاعر قد استخدم جميع الألوان والفصول تعبيرا عن أفكاره. وكذلك أن الشاعر بسبب ميوله القومية اهتم بالقضية الفلسطينية خاصة الأطفال الفلسطينيين من خلال الرموز الطبيعية.

منهج البحث

هذه الدراسة قد اعتمدت المنهج الوصفى- التحليلى فعرضنا أولا مدخلا نظريا للتعرف على أدب الأطفال ودوره فى التربية ومفهوم الرمز ومكانته فى الأدب خاصة أدب الأطفال ومن بعد ذلك عمدنا إلى استخراج وتحديد الرموز الطبيعية وأنواعها فى شعر سليمان العيسى على أساس المنهج الوصفى ثم اعتمدنا على مدخل تطبيقى فتمت دراسة دلالات الرموز وتحليلها معتمدة على المنهج التحليلى وكذلك درسنا كيف اتّخذ العيسى الرموز الطبيعية وسيلة لتربية الأولاد، تربية وطنية وقومية.

خلفية البحث

إن الدراسات المرتبطة بأشعار سليمان العيسى (للكبار والأطفال) قليلة ومع ذلك يوجد عدد قليل من الرسائل والبحوث التى خصصت لدراسة شعر العيسى ومؤلفاته، نشير إلى بعضها فيما يلى:

رسالة تحت عنوان «شرح و بررسى اشعار سليمان العيسى با تكيه بر مضمون و موسيقى» لـ"رسول دشتيان". نوقشت الرسالة فى القسم العربى لجامعة طهران عام ٢٠١٢ م. وتطرق الباحث فى دراسته إلى علاقة الموسيقى الخارجى (الأوزان والقوافى) والموسيقى الداخلى (التكرار والجناس و...) بالمضمون الشعرى فى ديوان الأطفال لسليمان العيسى.

رسالة أخرى بعنوان «بررسى وتحليل صورخيال در اشعار كودكانه محمد كيانوش وسليمان العيسى» لـ"زهره سرخى زاده"، نوقشت فى جامعة بيام نور عام ١٣٩٥ش. قامت الكاتبة فيها بدراسة وتحليل أنواع الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة فى أشعار سليمان العيسى ومحمد كيانوش شاعر ايرانى ولكنه ما أشار إلى بحث الرموز فى شعره.

وكتب الباحث: "مسعود باوان بورى"، بحثا تحت عنوان: «نگاهى به ادبيات كودك سرزمينهاى عربى مطالعه مورد پژوهانه: سليمان العيسى»، تطرق فيه إلى ميزات أشعار العيسى وموضوعاته فى ديوان الأطفال. والبحث نُشر فى مؤتمر الاتجاهات الوظيفية فى العلوم الإنسانية والإدارة، عام ٢٠١٣م.

وقام "أبوالفضل رضايى" بدراسة الموضوعات التى ذكرها سليمان العيسى فى ديوان الأطفال، وذلك فى مقالة تحت عنوان «أهمية الدواوين الشعرية للأطفال، سليمان العيسى نموذجا». وتحت عنوان «مضامين طبيعت گرايانه در ديوان الأطفال سليمان عيسى»، قام "فؤاد عبدالله زاده" وآخرون، بدراسة وصفية مختصرة لعناصر الطبيعة فى ديوان الأطفال للشاعر نفسه. والمقالة هذه طبعت فى الملتقى الدولى للدراسات الأدبية واللسانية والعلاقات الثقافية فى عام ٢٠١٤م. ولكنها ما تناولت المعانى الرمزية لمظاهر الطبيعة وعلاقتها بفكر الشاعر وطموحاته.

وكذلك مقالة أخرى تحت عنوان «بررسى وتحليل أشعار تعليمى سليمان العيسى

در حـــوزه ادبيات كودک» بقلم "مهين حاجى زاده" وآخرون نشـــر فى مجلة "نقد ادب عربـــى" عام ١٣٩٤ش، قد تناولت الكاتبة فيها الموضوعات والآليات المســتخدمة من قبل سليمان العيسى فى تربية الأطفال وترشيدهم وتوعيتهم.

وهناک مقالة عنوانها «الرمز الطبيعى ودلالته فى شــعر ســليمان العيسى (ديوان أنا والقــدس)» قام بها "صادق فتحى دهكردى" وزميله، نشــرت عــام ٢٠١٧ م فى العدد الـــ٣٥ لمجلة كلية التربية الأساســية للعلوم التربوية والإنســانية بجامعة بابل. والمقالة تعالج الرموز الطبيعية فى شــعر سليمان العيســى للكبار فى ديوان "أنا والقدس". فمن البديهى أن الرموز الموجهة للأطفال تختلف عن الرموز التى تناســب عالم الكبار، فلكل فئة رموزها الخاصة تتلائم مع عالمها الذهنى.

كمــا قام "محمد عزام" فى مقالة تحت عنوان «دراســة مضامين شــعر الأطفال عند ســليمان العيسى» والتى نشرت عام ٢٠٠٨م فى موقع منتديات ستار تايمز، قام بمعالجة المضامين الشعرية الأساســية فى دواوين العيسى للأطفال وبين العلاقة بين موضوعاته الشعرية وأفكاره الاجتماعية والسياسة.

لكن بالنسبة لدراسة فاعلية الرموز الطبيعية فى قصائد الأطفال لسليمان العيسى لم يجد الباحث بحثاً تناول هذا الموضوع بالشكل الذى نحن بصدد دراسته. وخلال البحث فى المكتبات وأيضا المواقع الإلكترونية العربية والفارسية، لم تعثر الباحثة على بحث قام بدراسة كتاب "أراجيح تغّنى للأطفال".

أدب الأطفال؛ سماته وأهدافه

ولأدب الأطفال تعاريف مختلفة منها أن أدب الطفولة هو الكلام الجيد الذى يحدث فى نفوس الأطفال متعة فنية ســواء أكان شــعرا أم نثرا وســواء كان شفويا بالكلام أو تحريريا بالكتابة ومثال ذلک: القصص والمسرحيات والأناشيد. (نجيب، ١٩٩٩م: ٢٧٩-٢٨٠)

وبطبيعــة الحــال هناک فرق بــين أدب الأطفال وأدب الكبار فى بعض الســمات والخصائــص، فالأول موجه للطفل فى أنواعه مختلفة شــعرا ونثــرا، ويهتم بالخصائص

النمائية للطفل وله أثر فى نفوس الأطفال من متعة وراحة وتشويق إلى جانب الأهداف والأغراض الأخرى التى لابّد من التركيز عليها. فللأدب مسؤولية إمداد الطفل لتحقيق الأهداف المنشـودة وله دور فى إشـباع اهتماماتهم وتربية أذواقهم وإثراء لغتهم. (بن عمر، ٢٠١٤م: مقدمة البحث)

ويعتبر الشـعر أكثر الأنواع الأدبية تأثيراً فى تربية الأطفال وتنمية قدراتهم بسبب ما يحمله من عواطف وأحاسيس جياشة ومؤثرة إضافة إلى الموسيقى التى تساعد على نقل المفاهيم وتخليدها فى أذهان الأطفال. و«الشعر لا يعكس الحياة فحسب ولكنه فوق ذلـك يظهرها فى أبعاد جديدة ولأنه لايقتصر على متعة الموسـيقى والعاطفة بل ينتقل منها الى الحكمة فوق أنه يدخل البهجة والفرحة على الأطفال ينبغى أن يساعدهم على تنمية مدركاتهم ونفاذ بصيرتهم.» (الحديدى، ١٩٨٩م: ١٩٩)

إن تدعيم البناء الروحى والمادى للطفل، وتلقين القيم والسلوكيات والآداب العامة، وغرس المبادئ الدينية وتقوية الاعتزاز بالوطن والأمة والإسهام فى بناء الوطن وإثراء اللغة العربية الفصحى، وتشجيع الطفل على حرية التعبير وأساليب التفكير من الوظائف التى تؤديها أدب الأطفال. (خوانى، ٢٠٠٨م: ٦)

الرمز ودوره فى أدب الأطفال

فأما الرمز لغة يطلق عند العرب على الإشـارة بالشـفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد والفم واللسـان. (فيروزآبادى، ١٤١٥ق: ٢/٢٨٤) أو الرمز تصويت خفى باللسان كالهمس. (ابن منظور، ١٤١٤ق: ٥/٣٥٦)

أما اصطلاحاً أن الرمز «فن بيان الأفكار والعواطف والرغبات والمشاعر والانفعالات الباطنة وبيان الأفكار التى تدور فى خلد الإنسان، ليس على سبيل الوضوح ولا على سبيل تشبيه تلك العواطف والمشاعر والأفكار بالتصورات الحسية الواضحة، بل على سبيل الإيماء والإشارة إلى كيفيتها أو ماهيتها مع الاستعانة بالرموز غير واضحة لإيجاد صورة عن تلك العواطف والأفكار فى ذهن القارئ.» (تشادويک، ١٣٧٨ش: ١)

إن الرمز «هو وسيلة إدراک ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة

للتعبير عن شئ لا يوجد له أى معادلة لفظى بديل من شئ يصعب أو يستحيل تناوله فى ذاته.» (عكاشة، ١٩٩٤م: ٨٥)

إن فى عالم الأدب يمكن الارتباط بالعوالم غير المعروفة والموجودات المتافيزيقية عن طريق المرمز. والرمز ينقسم الى قسمين: الرموز العامة والرموز الخاصة؛ والرموز العامة تشــمتل على الرموز الأســطورية، والتاريخية، والدينية، والصوفية والطبيعية. والرموز الخاصــة تعنى توظيــف الرموز العامة و إعطاءها دلالات جديدة حتى يكســب النص إيحاءات جديدة. (هجيرة، ٢٠١٥م: صص٢٣-٣٢)

أما المراد من الرموز الطبيعية التى هى موضوع دراستنا، فهو تقديم صورة رمزية عن الأشــياء الطبيعية حيث يقوم الشاعر بتحويل العناصر الطبيعية كالجبل والبحر والشجر والأزهــار إلى رموز تبــوح بما يختلج فى صدره ومخيلته من المعانى الشــعورية التى لا يمكن صبهــا فى قالب الألفاظ الواضحة. وباختصار هو «اســتخدام الشــاعر لعناصر الطبيعة ليعبر بواســطتها عن أحاسيســه وعما يختلج فى فؤاده من مشاعر وانفعالات.» (نفــس المصــدر: ٤٧) ثم إن توظيف ما يوجد فى الطبيعة مــن كائنات وظواهر وألوان وطيور وأزهار و... فى الشــعر وإضفاء معان رمزية عليها هو دلالة على السعة النفسية عند الشــاعر كمــا أنه دلالة على خيالــه اللطيف، «فالرمز الطبيعــى أصبح معبرا آخر للشــعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باســتبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنة بحمولات شعورية وفكرية جديدة.» (رمانى، لاتا: ٢٨٨)

فالرموز الطبيعية تمتــاز بالحيوية والمرونة لأنها تتغير وتتحول دائما بفعل التطورات الاجتماعية فإنها توفر للشــاعر أرضية مناســبة للإبداع الفنى. لذلك يمكن للشاعر أن يتصرف تماما فى الرموز الطبيعية وفق ما يجول فى ذهنه من المشــاعر والعقائد الخاصة. ولهــذا «يكون للرمــز الطبيعى ذا قيم جماليــة متباينة ومتناقضة أحيانــا فى النصوص الشعرية.» (بلاوى ومهتدى، ١٤٣٦ق: ١٨٧)

والحقيقة هى أن الرمز قليل الإســتعمال فى أدب الأطفال وذلك بسبب صعوبة فهم دلالات الرموز بالنســبة للأطفال. لكن مع ذلك فإن التوظيف الهادف للرموز فى أدب الأطفال يسهل عملية عرض الأحداث والمفاهيم ويجعلها ملموسة. إضافة إلى ذلك أن

الشاعر وعبر استخدام الرمز يثرى لغته الشعرية ويجعلها أداة لنقل المفاهيم التى تدور فى مخيلته وبذلك يتمكن من نقل المفاهيم والقيم الأخلاقية والتربوية التى يريد إدخالها فى أذهان الأطفال.

ولتوظيف الرموز واستخدامها شروط منها يجب أن تكون لتلك الرموز قرائن تساعد على تحديد الرموز من جهة وكشف مدلولاتها من جهة أخرى. ومن الخصائص الرئيسة لاستخدام الرموز فى الأدب خاصة أدب الأطفال، يمكن الإشارة إلى وجود مشتركات بين الرموز والمصاديق الحقيقة لمعنى الرموز الموضوع، وأيضا انسجام وتلائم الرمز ومضمون النص وغايته، وذلك بسبب تناسق الحركات والسكنات التى تتميز بها الرموز مع الخصائص الخارجية أو المادية والخصائص الداخلية أو المضمون.

فى شعر الأطفال بسبب عدم تمكن المخاطب من فهم واستيعاب الصور العميقة، لابّد من التعبير عن المفاهيم بصور مفهومة وذلك عبر الاستعانة بالمفردات الرمزية المستلهمة من البيئة الطبيعية التى يعيش فيها الطفل. وعليه فإن المقصود من الرموز الطبيعية فى شعر الأطفال هو خلق صور رمزية من جميع الكائنات الحية، والعناصر غير الحية الموجودة فى الطبيعة، بهدف التعبير عن الأفكار والمفاهيم. ومعنى ذلك أن الشاعر يعمد إلى خلق رموز عبر الاستعانة بالكائنات الموجودة فى الطبيعة كالجبل والبحر والشجر و... الخ، ليتمكن من التعبير عن المفاهيم الميتافيزيقية الموجودة فى ذهنه، ويجعلها ترتقى لتصبح صورا حسية بعد أن كانت عصية على الفهم.

تحليل الرموز الطبيعية فى شعر سليمان العيسى

لاشك أن أحد أرقى وأجمل العناصر الموجودة فى شعر الأطفال هى العناصر المستلهمة من الطبيعة. الحيوانات والأعاشب وباقى الكائنات الحية والأشياء غير الحية كالجبال والأشجار والرياح والأمطار، والفصول والألوان المختلفة الموجودة فى الطبيعة هى عناصر لها تجليات مختلفة فى أدب الأطفال لاسيما الشعر منه. ويرى العالم النفسانى "جون بياجه" بأن الأطفال لايميزون بين الفوارق الموجودة بين الكائنات الحية والكائنات غير الحية. ثم إن الأصل لدى الأطفال هو ان جميع الكائنات حية، لذلك

فانهم ينســبون كافة الظواهر وأحداث الحياة إلى الأشــياء والتطورات التى تحدث من حولهم. (بلالى، ١٣٧٩ش: ١٢) وعليه فان الشــاعر الذى ينشــد شعراً للأطفال يستعين بالظواهــر الطبيعية لنقل ما يــدور بباله من أفكار ومفاهيم وذلک بحســب نظرته لفترة الطفولة ومعرفته بمدى علاقة الطفل بالطبيعة وما فيها من كائنات وجمادات وأيضا مدى تأثير الطبيعة على النمو العاطفى والعقلى للطفل.

ويرى ســليمان العيســى بأن التربية فى أحضان الطبيعة هى أحدى وجوه التربية. ولعل ذلک هو الســبب الذى جعل الطبيعة فى شــعره ليســت ســاكنة جامدة وإنما هى متحركة تعلم الأطفال وتشاركهم مختلف ضروب الفرح والابتهاج، فى ربيعها، وخريفها، وشتائها، وصيفها. ولا نبالغ إذا قلنا إن سليمان العيسى يحذو حذو "جان جاک روسو" فى الدعوى إلى تربية الأطفال فى حضن الطبيعة الدافئ، لينهلوا منها الجمال والحرية. من هنا كان تأكيد الشــاعر على وصف الطبيعة فــى حالاتها المتغيرة، ووصف الأطفال وهم يمرحون فيها.

(عزام، 2008: http://www.startimes.com/?t=12569686)

إن الشــاعر الذى نريد تحليل شعره فى هذه الدراسة هو شاعر عاش فى الريف بين جناحى الطبيعة فتأثر بمظاهرها الخلابة. والملاحظ من خلال أشــعار العيسى أن "شجرة النوت" من الأشــياء أو الكائنات الطبيعية التى تشكل جزءا لايتجزأ من حياة الشاعر؛ تلک الشــجرة التى –كما يذكر الشاعر نفســه –كانت موجودة فى منزل والده وصنع داخلها بيتاً بمساعدة أخيه حيث كان يقضى فيها أيام وليالى الصيف. وقد ظهرت موهبته الشعرية فى سن مبكر (بين التاسعة والعاشرة من عمره) فى ظلّ هذه الشجرة.

إن تكرار اســم هذه الشجرة فى اشعار العيســى هو دلالة على العلاقة بين الشاعر والطبيعة وأيضا مدى حبه لها. (العيسى، ٢٠١١م: ٢٢٦)

وكذلک بلغته الشعرية تحدث لنا عن صحبته القوية للطبيعة ويقول:

أُذكروا إنّى عشِــقتُ الأرضَ وأحبَبتُ الحَياة/أُذكُروا إنّى كالأطفالِ غنَّيتُ/وطاردتُ الفراشاتَ طَويلا /وقَطَفتُ التينَ والرّمانَ من بستانِ جَدّى والقَمر. (المصدر نفسه: ٨)

يبدو أن حب ســليمان العيســى للطبيعة وإنشــاده أشــعاراً عن هذه العلاقة، يعتبر

محاولة هروب الشـــاعر من الواقع الاجتماعی والسياسی المرير والمؤلم الذی كان يسود المجتمع آنذاک، خاصة بعد الهزائم المتتالية للجيوش العربية فی الحروب ضد إسرائيل. إن شـــاعرنا كان يبحث عـــن ضالته وتحقيق أحلامه فی الجبـــال والوديان وفی الأنهار والأبحـــار؛ «حلم تحريـــر أهالی القری من صعوبات الحياة وحلـــم الوصول إلی الحرية وحلم الوحدة العربية.» (العيسی وأبيض، ٢٠١٣م: ٢٨)

إن شـــعر سليمان العيســـی وكباقی الأشـــعار القومية والوطنية، ملئ بأنواع الرموز خاصة الرموز الطبيعية، حيث يوظف الشـــاعر تلک الرموز لكی «يجسد للأطفال قضايا أمتهم الكبری بمحسوسات معروفة لديهم منتقلا بهم من المجرد إلی المحسوس ليقربها إلی أفهامهم وضمائرهم.»

(عزام، 2008م: http://www.startimes.com/?t=12569686)

إن الشـــاعر يعتبر جمال الطبيعية كجزء أو مظهر من جمال الوطن لذا يســـعی إلی أن يقيـــم علاقة بين الطبيعة والوطن من خلال توظيفه للرموز الطبيعية «الشـــفافة مما ينمی ذائقة الأطفال ويصقل وجدانهم الجمالی.» (نفس المصدر)

الحيوانات

منذ القـــدم كانت للحيوان مكانة خاصة فی حياة الإنســـان. ثمة خصائص وصفات مشـــتركة بين الإنســـان والحيوان منها الذكاء والشـــطارة، والبلاهة والحماقة، والوفاء وعدم الوفاء، لذا يمكن للحيوانات أن تتحول لرموز يعبر عنها الإنســـان عن أحاسيسه ومقاصـــده فی الحيـــاة اليومية، وعليه يمكن القول بأن توظيـــف الحيوانات وصفاتها فی الكلام يساعد علی التعبير عن المفاهيم أو الصفات الانتزاعية بصورة رموز طبيعية.

والملاحظ فی شعر سليمان العيسی أن أسماء الحيوان التی ذكرها الشاعر فی قصائده أخذت دلالات رمزية غير معروفة لدی الجميع. فغالبية هذه الرموز هی رموز شـــخصية تعبر عن أحاســـيس الشـــاعر وطموحاته اســـتخدمها للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياســـية أو اســـتعان بها لبيان مفاهيم تربوية. الجدير بالذكر أنه بما أن المخاطب فی هذه القصائد هم الأطفال، فإن استخدام أسماء الحيوانات له دور كبير وفاعل فی التعبير

عن القضايا وإيصال الرسالة بسهولة للشخص المرسل إليه. النقطة الهامة التى يمكن الإشارة لها هى أن استعانة الشاعر بالحيوانات البرية للتعبير عن مقاصده أكثر من استعانته بالحيوانات المائية، وسبب ذلک «إن حب الأطفال للحيوانات البرية أكثر من حبهم للحيوانات المائية (ماعدا السمكة)، وسبب ذلک هو خصائص العيش المشترکة بين الحيوانات البرية والإنسان.» (نصرتى، ١٣٨٨ش: ٥٩) وقد وردت أسماء العديد من الحيوانات والطيور المختلفة کالعصفور والعندليب والکنارى والنسر وأنواع أخرى من الطيور. ثم إن توظيف العيسى لکلّ تلک الکائنات هو توظيف أو استخدام ذات دلالات رمزية عبر عنها سليمان عن مقاصده. وفى أشعار العيسى، ترمز طيور الصيد إلى القوة والصلابة، وفى المقابل ترمز الطيور الصغيرة إلى السلام والود والمحبة والصداقة إضافة إلى أنها ناقلة لرسائل الحرية والسرور.

نحنُ الطيورُ/إذ نَبدأ الغِناءَ فى السِّحرِ ونَسكُبُ الألحانَ/ لنوقظَ الحياةَ فى العالمِ المَواتِ /ونَزرعُ الوئامَ والحبَّ والسلامَ (العيسى، ٢٠٠٩م: ٨٦)

بما أن العيسى فى قصائده قد شبه الأطفال بالطيور فى أکثر من مناسبة؛ يمکن القول أن القصد من الطيور فى هذه الأبيات هم الأطفال؛ أولئک الذين ينظرون إلى الحياة البائسة من منظار الشاعر ويبعثون الحياة والأمل فى الکون ويزرعون أشجار السلام والمحبة فى فيه بعدما کان جسماً ممزقاً. وخلاصة القول إن هذه الأبيات هى صورة لآمال الشاعر وطموحاته المتمثلة بإحياء مواريث الأجداد من قبل الأطفال فى کافة الأقطار العربية والتميز بالطموح لبناء مستقبل زاهر للأمة العربية.

يعتبر العصفور من الطيور المعروفة لدى الأطفال أو ربما أقربها بالنسبة لهم. إن لهذا الطائر خصائص تجعله کائنا يشبه الأطفال، ومن تلک الخصائص صغر حجمه، والتحدث السريع وروح الدعابة والنشاط والحيوية. لذلک نرى العصفور من أکثر الطيور استخداماً وتوظيفا فى شعر سليمان.

العصفور فى شعر العيسى خاصة فى کتابنا هذا رمز للطفل العربى الذى سيبنى المستقبل؛ المستقبل الذى سيؤدى إلى تحرر الشعوب العربية وتخلصها من النقم:

يا عصافيرَ الجَبَل/ يا فراشاتِ الجَبَل /رَفرفى من حولِنا /واطربى من قولِنا /

للصِّنوبرَات /جدَّ عاليِات/ انقُلى لَحنَ الأَمل/ يا عصافيرَ الجَبَل (المصدر نفسه: ١٠٨)

فى هذا الشعر نرى صورة لعالم الأطفال الذى يختلف عن عالم الكبار؛ فالعصافير رمز الأطفال، والجبال وأشجار الصنوبر رمز للكبار. إن الشاعر هنا يطالب الأطفال بإنشاد أنشودة الأمل لإيقاظ الكبار من نومهم العميق.

أو فى هذه الأبيات:

أرقدى ما شِئتَ خَلفَ الحُفَر/فى جُذوعِ الشَّجَر/ارقدى ..يا كائناتَ الخِدر/العصافيرُ رمـوزُ /وأغانينا كُنوز /وإذا ضاقَ بنا يوماً مَكان /مثـلُ لَمحِ البرقِ طِرنا لِمكان/وحَملنا مَعنا نبضَ الحَياة (المصدر نفسه: ١٥٤)

إن المخـدرات فى الحجال والقاطنين فى الحُفـر هم رمز لأفراد المجتمع من الكبار الذين دخلوا فى سـبات عميق (والمقصود هنا المجتمعات العربية). إن الشاعر يرى بأن هـؤلاء الكبار ابتعدوا عن المنهج الصحيح وقمة الحضارة العربية المجيدة وسـقطوا فى الحضيـض. والعصافير هنا رمز للأطفال الذين يرفضون الاستسـلام والجمود ويريدون التحرك نحو التحرر. إنهم ينشـدون أنشـودة الحرية وبذلك يريدون إيقاظ الكبار من نومهـم العميق. إن السـاحة التى تطير فيها العصافير هى الأراضـى العربية، لذا فإنها لاتتوقف عند مكان واحد وتحمل معها رسالة ديمومة الحياة واستمرارها من منطقة إلى منطقة أخرى.

والعصفور كذلك فى أشـعار سليمان هو رمز للأطفال المشردين الفلسطينيين الذين اقتلعوا من جذورهم وهم الآن يبحثون عن إثبات الهوية التى فقدوها.

العصافيرُ/ هاجَرت مُنذُ زَمَن/غادَرَت أعشاشَـها../وغابت وراءَ الأُفُق/تَبحثُ عن نفسِها، عن حياتِها/لا عن مأوى../كلُّ مكان يُمكن... (المصدر نفسه: ١٢٣)

إن الحلقة المفرغة فى حياة الطفل الفلسطينى لسيت الأرض فقط، لأن كل أرض من الأراضى العربية أرضه ووطنه. إن حلقته المفرغه هى هوية الطفولة، لذا فانه يبحث عن هذه الهوية فى صفحات التاريخ العربى المجيد. إن الشاعر يرى بأن الحصول على هذه الحلقة المفرغة (الهوية) يعنى خروج الأمة العربية من الأزمة التى دخلت فيها واستدعاء الهوية الضالة بالرجوع الى مجدها لقديم.

بالنظر إلى تجليات رمز الطير في اشعار العيسى، يمكن القول بأن العصفور يعتبر من الرموز الشخصية التي أوردها سليمان في شعره؛ بمعنى أن الشاعر خلق من العصفور رمزاً خاصاً به. «إن الرموز الشخصية توضع بحسب تجارب الشاعر ونفسياته ومعتقداته، لذا فان معرفة تلك الرموز بحاجة إلى معرفة حياة الفنان وآراءه ونفسياته.» (شاملی وآخرون، ١٣٩٧ش: ٨) إن العصفور بشكل عام رمز الخوف والضعف، ولكن يأخذ معنا رمزيا آخر في شعر العيسى حيث يصبح رمزا للأطفال الفلسطينيين، أولئک الذين في رأى الشاعر سيحققون الانتصار ويصنعون المستقبل. أولئک «الذين سيكونون خير من يتولى حمل الرسالة وإيصالها إلى غايتها.» (أبيض، ٢٠٠٩م: ١٠)

ومن الحيوانات الأخرى التي أضفى عليها الشاعر معنى رمزيا في شعره، هو "الوعل" الذي يعتبر رمزا للصمود وعدم الخنوع والسعي للوصول إلى الحرية. وهذا الرمز في شعر العيسى، يعتبر من الرموز الشخصية للشاعر بحيث لم يشر إليه ولم يستخدمه أحد من قبل، والرمز الشخصي هو الذى «يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلى من الدلالة ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتی.» (کندی، ٢٠٠٣م: ٢٥٣)

لذا فان شفيرة هذا الرمز تفک من خلال شعر العيسى فحسب، وفي باقی النصوص لايمكن استخراج هذا المعنى الرمزى الذى ابتكره الشاعر.

نلاحظ فی الأبيات التالية كيف يقوم الشاعر بعملية ابتكار معان رمزية من خلال إشارته إلى هذا الحيوان، إلى جانب إضفاءه معان ودلالات رمزية على النسور والتلال والوديان والسحاب.

يا نسمةَ الجِبال/ يا نقّيَة/ يا نَسمةَ الجِبال/ إنّا عشِقنا الشمسَ والحرّيةَ فی هذه التِّلال/ من صَخرة لصَخرة نَدور /ويَضحَکُ الغَمام/ يرُشّنا بالأخضَر المَسحور/ فعَيشُنا أحلام/يا أيّها الجيرانُ فی السُّهول/ تسلَّقوا القِمَم/ عيشوا مع النُسور والوُعول/ المجدُ للقِمَم. (العيسى، ٢٠٠٩م: ٢٦ و ٢٧)

إن الصورة التي يرسمها الشاعر للمتلقى في إطار نظامه القيمي والتربوى هي صورة رمزية عن المجتمع الإنسانی، حيث يسعى البعض لتحقيق طموحاتهم وطموحات

الآخرين. إن الشاعر يرى بأن هؤلاء الأشخاص هم كالوعل الذى يتسلق الصخور والجبال والتلال من أجل الوصول إلى الحرية وتحقيق أهدافه والعيش فى الأعالى، فى حين يتوقف البعض عند المنحدرات للعيش هناك. إن الوعل فى هذا الشعر يخاطب اولئک الذين توقفوا فى المنحدرات ويدعوهم للتحرک نحو القمم والعيش إلى جانب النسور، لأن هذا الحيوان يرى بأن العزة لأهل العزم الذين يسيرون نحو القمم ولايتوقفون عند المنحدرات. هذه الأبيات تدل على قطع أمل الشاعر بجيله، لذلک أنه يستخدم قناع الحيوانات ليدعو الأطفال للعيش برفاهية والتحرک نحو التغيير والتطور وصناعة مستقبل ناجح وزاهر. إن النسر فى هذا الشعر هو رمز لبعد النظر والحذاقة والقوة والنُبل. ثم إن الشمس والرياح والسحاب والمطر كلها يرمز إلى النور والأمل. والصخرة هى رمز للمعوقات والمشاكل، وعبر هذا الرمز يؤكد الشاعر على ضرورة عدم التخلّى عن الهدف بالرغم من جميع الصعوبات والمعوقات التى تواجه الفرد. إن هذه الصورة عن المجتمع الإنسانى تعبر عن أمنية الشاعر وحلمه الرئيس، وهو «الوحدة الوطنية، الدولة الوطنية الكبرى التى تحمى الأولاد من الذى يريد أن يقتلعهم من يشاء ساعة يشاء من بيوتهم ومن تحت ظل شجرة التوت التى يعيشون تحتها.»

(عزام، 2008م: http://www.startimes.com/?t=12569686)

ومن الحيوانات الأخرى التى ذكرها سليمان العيسى فى شعره هى الهرة. وفى قصيدة له تحت عنوان "الهرة تبقى هرة" يتحدث لنا الشاعر على لسان قطة؛ تلک القطة التى ترمز للإعجاب بالرأى والنفس والغرور والكبرياء:

يا ناسُ/ يا بشرُ/ يا أرضُ/ يا شجرُ/ الفَهدُ والنَمِر /من أُسرة الهَرَرة /من هذه الشَجَرة/ منّى أنا النَمِر/ والفَهدُ يا بَشَر. (العيسى، ٢٠٠٩م: ٧٦)

يطمح الشاعر بلغة فكاهية من خلال هذه الأبيات إلى تعليم مفاهيم التواضع والتسامح للأطفال. إن القطة بسبب تصرفاتها المليحة وفى نفس الوقت تحايلها ومراوغتها، فإن لها رموز ودلالات خاصة تختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى بحيث أن دلالات رموز هذا الحيوان تتراوح بين السعد والنحس، حيث تراها بعض الثقافات نذير شؤم وأخرى منها ترى عكس ذلک. وتُعتبر القطط فى الإسلام حيوانات محببة إلا

إذا كان لونها أسود. (شواليه وآخرون، ١٣٧٧ش، ج٤: ٧٠٠) وبالنسبة لاستخدام القطة في شعر العيسى يبدو أن توظيف العيسى لهذا الحيوان كرمز الغرور و الإعجاب بالنفس هو توظيف ذات معنى شخصي. له دلالات رمزية خاصة تعبر عن ما يكنه الشاعر من مشاعر، حيث لايمكن العثور على تلك الدلالات التي أرادها الشاعر من خلال هذا الرمز، في النصوص الأدبية الأخرى.

والمعروف أن الشعراء يضيفون على الحيوانات معان أو ينسبون لها صفات أو هوية جماعية بناء على سنن مجتماعاتهم وعاداتها. على سبيل المثال، تعرف السلحفاة في المجتمعات المختلفة بالخمول برغم معرفتها ببعض الأمور، والثعلب يعرف بالمخادعة، والكلب يعرف بالوفاء والحمار رمز للبلاهة. لكن سليمان العيسى يثور على تلك السنن والمفاهيم ويسعى إلى إعطاء معان أخرى مغايرة للمعاني المعروفة في المجتمع، وبالتالي رسم المعاني الجديدة في أذهان الأطفال عبر تحطيم المعاني والرموز المعروفة القديمة لدى الجميع.

على سبيل المثال في هذا الشعر:

أنا سلحفاةٌ عندي../ تأمُّلاتي وصَمتي/ ولاأقتُلُ نَفسي/ لكَي أقَصِّر وقتي/ سعيدة بهُدوئي/ كَثيرةُ مُنجَزاتي. (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٨٢)

إن الشاعر هنا ينظر إلى صفة الكسل والخمول التي تتسم بها السلاحف نظرة إيجابية، ويقرر بأن بطئ حركة السلحفاة هو دليل لطول عمره. ثم إنه قد قصد من خلال الإشارة إلى هدوء السلحفاة وطريقة مشيها البطئ، إيصال رسالة أخلاقية يذكر القارئ من خلالها بأن الهدوء والصبر هما السر الرئيس لتحقيق نجاحات وإنجازات كبيرة. إن السلحفاة في هذا الشعر هي رمزٌ للصبر والصمود والتفكير والتخطيط لتحقيق نجاحات كبيرة.

وفي هذا الشعر المعنون بـ"الحمار يدافع عن نفسه" ينظر بنظرة مختلفة عن النظرة أو الخطاب السائد عن الحمار، ويقول بلغة تهكمية:

كلُّهم يَهزأ مني..كلُّهم/من غبايي ضاحكٌ أو ساخِرٌ/أنا أذكى الناسِ حينا ولي/ غفلةٌ حينا وفكرٌ قاصرٌ/أتراهُم كلَّهم من عبقر/فيهم ألفُ حمارٍ سائرُ. (المصدر نفسه: ٧٧)

إن هذه الأبيات هى إشـارة إلى واقع المجتمع، حيث يوجد فيه أفراد يحكمون على الأشـياء قبل ولادتها أو يطلقون أحكامهم على الآخرين بشـكل متسرع. كما يظنون أنهم أذكياء حيث يرمون الآخرين بالجهل ويثبتون لأنفسـهم العلم والتدبر. إن الشـاعر يشـير إلى هذه القضية الاجتماعية ويتحدث عنها بلغـة الحيوانات. ويرى بأن الحمار ليس رمزاً للبلاهة وإن الناس هم الذين وصفوه بالحمق والبلادة والبلاهة، والحقيقة أنه برىء من هذه الأوصاف.

وكذلك ينظر نظرة مختلفة للثعلب الذى يعرف فى الثقافات المختلفة بأنه رمزٌ للخدعة والإغواء. (شكر، ١٩٨٥م، ١:٢٤٨)، يقول فى أحد أشعاره:

أصبحتُ رمزاً للخُداع/وقصةً فى إثرَ أُخرى../كلُّهن خَيال/تلك الشرارةُ من ذُكائى مَرة/ تُذكى ومَراتٍ تَسـوءُ الحال/الثَعلبُ المُحتالُ..كم من سَـقطة/ أقسَمتُ من إثرها لا أحتال/إنى لِأكسِـبَ لُقمَتى بمَرارة/ ويُقال عَنّى ..أُتركوه يُقال/قِصَصٌ..وأجملُ ما يُسلّينى بها/ ويسرّنى أن يضحك الأطفال. (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٧٠)

إن الثعلب فى هذا الشعر يظهر لنا كثعلب ذكى يحب الأطفال ويريد إضحاكهم خلافا لمـا يعـرف عنه بانه حيوان مخادع. يبدو أن محاولة سـليمان للخـروج عن المألوف فى التعامل مع الحيوانات والانزياح عن المعانى والصورة الموروثة لتلك الكائنات، جاءت بهـدف تغيير نظرة الأطفال إلى الأحـداث الاجتماعية وتمكينهم من التعامل مع الأمور بنظرة أشمل وأوسع خارج تصوراتهم واعتقاداتم الموروثة.

إضافـة إلى ذلك، يبدو أن نظرة الشـاعر المختلفة لهذه الحيوانات هى إشـارة إلى طموح الشـاعر وآماله حول تحول مجتمعه إلى مجتمع مدنى حر يراعى حقوق الإنسـان ويتمتع كافة أفراده بالحرية والحقوق بنسب متساوية.

الملاحظ من خلال شـعر سليمان العيسى، إنه لاوجود للحيوانات المفترسة فى عالم العيسى الشعرى إلا مرة واحدة فى الأبيات التالية، حينما توجه إحدى الأغنام سؤالا عن أسباب خلقة الذئب وتخاطب الله كالتالى:

لماذا تكونُ الذئاب؟/نَعيش بِخوف/نَموتُ بِخوف/ولم نَجنِ شَـيئاً/ولم نُؤذى حيّاً/ لِماذا لِماذا الذئاب؟ (المصدر نفسه: ١٧٩)

إن عـالم الطفل يجب أن يكـون عالماً خال من العنف، لذلک فـان الذئب لا يتلائم مع عالم الشـاعر الذی ينشد للأطفال، لأن عالم الأطفال مليئ بالأحاسيس والعواطف، لذا فإنه يطرح أسـئلة عن فلسـفة وجود هذا الحيوان. وبالنظر إلى الظروف السياسية والاجتماعية التی کان يعيشـها الشـاعر آنذاک، يمکن القول بأن الذئب هو رمز العدو والأغنام رمز للأطفال المظلومين الأبرياء الذين يعيشـون حياة بائسـة فی بعض الدول العربيـة کفلسـطين فأصبحوا ضحية العدو الـذی يتعامل معهم معاملـة الذئب. لذا إن «الذئب قد جاء فی شـعر سليمان العيسی وبسـبب وجود صفات مشترکة بين الذئاب والصهاينة کالغدر والظلم والحـرص، جعل الذئب رمزا للعدو الصهيونی. هذه الصفات المشترکة يعنی الوحشية والغدر والحرص صلة ذاتيّة بين الذئاب والصهاينة.» (دهکردی، ٢٠١٧م: ٣٠٢)

الأعشاب

إن الأزهـار والأعشـاب، وأنواع الأشـجار والأغصـان والأوراق بالإضافة إلى اخضرار تلک الأوراق والأغصان حاضرة بشکل کبير فی أشعار العيسی حيث أضفی الشـاعر عليها دلالات رمزيـة خاصة، وغالباً ما تکون لتلک الرموز إيحاءات ترسـم صورة عن طفولة الشاعر أو ماضيه الجميل؛ تلک الطفولة أو الماضی الذی قضاه الشاعر بين الأشجار والأجواء اللطيفة وسط المروج الخضراء.

وکباقی الشعراء الذين کتبوا للأطفال، فان استخدام العيسی للأعشاب والأزهار فی شعره أقل من توظيفه للحيوانات، «ذلک لأن علاقة الأطفال بالحيوانات أکثر من غيرها وبسبب قدرة هذه الکائنات على الحرکة.» (بلالی، ١٣٧٩ش: ١٥)

على سبيل المثال "فواغم" (الأزهار العطرة) و"البراعم" فی شعر سليمان العيسی هی رموز لتجديد وانبعاث الحياة.

وأتـی جُيـوشُ صَوادح و فَواغِم/ هيّـا افتَحوا الأبوابَ سـوف أَدُقُّها /حتّی أری الأَغصانَ نَهرَ بَراعِم. (المصدر نفسه: ٣٢)

إن الأعشـاب أو الأزهار العطرة إلى جانب الطيور المغردة هی رمز للأطفال الذين

سوف يطرقون أبواب البيوت العربية وسيحملون معهم رسائل الحياة والانبعاث الجديد للأمة العربية. وكذلك "الأشـجار" وأغصانهـا فى هذه الأبيات ترمز إلى الوطن العربى الواحد. إن الشاعر يرى بأنه سيأتى يوماً ينتفض فيه هؤلاء الأطفال ويعملون من أجل اسـتعادة الهوية العربيـة الضائعة، وبنضالهم وكفاحهم يجعلون الأشـجار التى هى كيان العالم العربى، مورقة ومزهرة. إن الأزهار التى ترمز إلى الأطفال الذين سـوف يسعون وراء اسـتعادة أمجاد الأمة العربية ويحافظون على هويتها، أو أغصان الشجر التى ترمز إلـى الوطن العربى، هى مـن الرموز ذات الدلالات الخاصة التى خلقها الشـاعر عبر توظيفه للكائنات الطبيعية.

الكائنات الطبيعية غير الحية

إن العـالم النفسـانى "جون بياجه" يؤكـد بأن عقلية الأطفال فى سـن الثانية حتى السابعة من العمر تختلف بشكل كبير من عقلية الكبار، حيث أن الطفل فى هذه المرحلة يرى جميع الكائنات حية. فبالنسبة للطفل فى هذه الفترة العمرية تعتبر الأشجار والجبال والشـمس كائنات حيـة يمكنه أن يتحدث معها. (كيـكان، ١٣٨٤ش: ٤٥٦) لذلک فان العديد من الشـعراء والكتاب الذين يوجهون إنتاجاتهم للأطفال، استعانوا بالتشخيص بشكل مكثف، حيث يعمد الأديب إلى نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة.

(عزام، 2008م: http://www.startimes.com/?t=12569686)

والريح من العناصر الطبيعية غير الحية التى أضفى سـليمان عليها معنى رمزيا. إن الريح فى قاموس الرموز يدل على عدم الثبوت والتغيير والتحول وذلک بسـبب دلالته على الحركة والثورة. (شواليه وكربران، ١٣٧٧ش: ٦)

إن الريح فى الشـعر المعاصر إما يكون رمزا للثـورة والتجديد والتحول وإما رمزا للانهيـار والدمار. (صدقى وانصارى، ١٣٩٢ش: ١٣٢) وفى شـعر العيسـى، إن الريح كباقى المكونات الطبيعية التى وردت فى شعره، تلعب دورا إيجابيا أو لها فاعلية إيجابية. إن الريـح فى هذا الشـعر باعث على التفـاؤل والأمل، كما إنـه أداة لإيجاد الظروف

المواتية لمستقبل مبشر بالخير:

ريحُ الربيعِ أنا أشُدُّ عزائِمی/وأطيرُ ..لأوقظَ كلَّ شئٍ نائم/ يا أرضُ هَيّا،طال نومُکَ وانقَضی/عن مُقلَتَیکَ رؤی الشِّتاءِ الحالِمِ. (العیسی، ٢٠٠٩م: ٣٢)

إن الريح فی أشعار العيسی كافة هی رمز «النصر والظفر والثورة».

(دهکردی، ٢٠١٧م: ٢٩٨) وكذلک هنا فی أشعاره التی تخص الأطفال، رمز التغير والأمل، حيث يشبه الشاعر الريح بالطائر الذی يطير فی الهواء ويبعث الحياة فی الأرض النائمة والكائنات الساكنة فيها من جديد. من جهة أخری، إن ذكر ضمير "أنا" بعد الرياح يزيد من ثقة الطفل بنفسه. ثم إن هذه الثقة تزداد شدة بعبارة "أشُدُّ عزائِمی". وبالتالی إن الأرض النائمة فی الشتاء هی رمز للوطن العربی الذی هو فی غفلة عن واقعه الذی يعيش فيه. فی هذه الأبيات يضع الشاعر الربيع والشتاء فی تقابل وتعارض مع بعضهما البعض. فالربيع رمز للإنبات والنمو والحياة الجديدة والشتاء رمز لعدم الاطلاع والتغافل والسكون. إن هذا التقابل والتعارض ناتج عن اختلاف نظرة الشاعر للجيل العربی الماضی الذی لم يدافع عن تراثه وتاريخه اللامع وجيل المستقبل الذی «يستمد أصالته فی مسيره نحو الظفر دون أن يغلق الأبواب علی العالم المعاصر.»

(عزام، 2008م: http://www.startimes.com/?t=12569686)

إن للشمس دلالات عديدة منها أنها رمز للعدالة والحرية والحق والحقيقة وايضا العظمة والحياة. (سهرابی:١٣٩٣صص٦-٢١) وفی شعر العيسی، تعتبر الشمس رمزاً للحياة والنور (الضوء) والبهجة والسرور.

الشمس والحرية فی فكر الشاعر لايفترقان أبدا:

يا نسمةَ الجِبال/ يا نقّيَة/ يا نَسمةَ الجِبال/ إنّا عشِقنا الشمسَ والحرّيةَ فی هذه التِّلال. (العيسی، ٢٠٠٩م: ٢٦و٢٧)

إن الشاعر وعبر لسان الشمس يريد من الأطفال أن يصبروا حتی طلوع شمس الحرية من جديد:

انتظرونی فی الساحات/ انتظرونی/ لی معكم أحلی الساعات/ انتظرونی (العيسی، ٢٠٠٩م: ٥٨)

إنهــا تطلب منهم انتظار فجر جديد محتوم للتخلّص والتحرّر من ســواد الليل الذى هو الظلم. والملاحظ هنا أن المعنى الرمزى الذى حاول الشــاعر رسمه هو نفس المعنى المعروف عن الشمس لدى الشعوب.

إن الحجارة هى إحدى الكائنات الطبيعية غير الحية، وتُعرف عادة بأنها رمز القسوة وعدم الرأفة. وفى الشعر المعاصر وبسبب ما حدث فى فلسطين من أحداث ومواجهات بين عدوّ مسلح بأنواع السلاح وبين شعب أعزل مظلوم ليس لديه سلاح يدافع عن نفسه إلا الحجــارة؛ أخذت الحجــارة دلالات رمزية جديدة، حيث أصبحــت رمزاً للمقاومة والصمود أمام العدو وسياساته العدوانية.

إن ســليمان العيسى بوصفه شــاعرا قوميا، اهتم بالقضية الفلسطينية اهتماماً بالغاً، ودافع عنها بوصفها القضية الرئيســة للعــالم العربى، حيث برز مدافعا عنها وعن حقوق الأطفال الفلســطينيين من خلال شعره. (العيســى، لاتا، ٣: ٢٨٠) وأنشد ٧ أناشيد إلى جانب تأليفه لـ ٧ مســرحيات فى القضية الفلسطينية. (أبيض، ٢٠٠٩م: ٣١) إن العيسى يعتقد بأنه لا يمكن التأريخ للحياة العربية إلا بتأريخ الحياة الفلسطينية ويرجو أن يكون شــعره تأريخا للقضية الفلســطينية التى يســميها "الجرح العربى الأول". (نفس المصدر: ٥٤) بناء على عقيدته، قد اســتخدم الشاعر الحجر فى دلالته الجديدة المعاصرة. إنه فى أشعار العيسى ليس شيئا غير حى يُستخدم لبناء البيوت والجدران فحسب، بل إنه رمز المقاومة والصمود أمام اعتداءات العدوّ:

أنا الحجر/أكون أحيانا سلاحا رائع الأثر/أرد عمن يحتمى بى صولة الخطر/ ...أصدّ بطش غزوة/وأدفع العدوان والضرر. (العيسى، ٢٠٠٩م: ٨١)

والحجر من وجهة نظر الشاعر كشجرة صغيرة تنمو مع الأطفال، يترعرعون معها ولا يفارقونهــا أبدا. لذا فمن واجب صغــار الوطن العربى كلهم أن يكونوا خلف من يقفون فى الصف الإمامى من أشقائهم الفلسطينيين وأن ينضموا اليهم. (أبيض، ٢٠٠٩م: ٤٧)

الفصول

فى شــعر سليمان العيسى كل الفصول هى ربيع. المناظر الخلابة، والخضرة واعتدال

الجو فی فصل الربيع هی صفات تناسب الروح النقية واللطيفة للأطفال؛ تلک الروح التی تنبهر أمام کل شئ.

الربيع فی شعر العيسی رمز للحرية والظفر بعد شتاء الظلم والاحتلال؛ وتلک الحرية هی حرية الشعوب العربية خاصة الشعب الفلسطينی. (دهکردی، ۲۰۱۷م: ۳۰۰)

ريحُ الربيعِ أنا أشُدُّ عزائِمی /وأطيرُ ..لأوقظَ کلَّ شئٍ نائمٍ/ يا أرضُ هَيّا،طال نومُکَ وانقَضی /عن مُقلَتَيکَ رؤی الشِّتاءِ الحالمِ. (العيسی، ۲۰۰۹م: ۳۲)

إن هذه الأبيات هی الأبيات الوحيدة التی يذکر فيها الشاعر مفردة "الشتاء"، ثم إن ذکره هذه المفردة أو الحديث عن الشتاء لم يکن مستقلا، بل جاء ذکرها مقابلة لفصل الربيع؛ کأنه يريد القول بأن الشتاء ليس له هوية أمام الربيع لذا لابد له من الرحيل لکی تخضر الأرض ثانيةً وتحيا الأرض من جديد. إن الشاعر هنا يضفی علی الشتاء دلالة رمزية، ليصبح الشتاء رمزاً للخمول والکسل والجمود. کما أنه رمز لحالة العجز والهوان التی تتسم بهما الشعوب العربية أمام الأعداء؛ تلک الظروف السيئة والقاسية التی ستزول عاجلاً أم آجلا بواسطة الأطفال بوصفهم ذُخر الأمة العربية وقادة المستقبل، وبذلک يدخل العالم العربی بعد شتاء الهزيمة فی ربيع الحرية.

النتائج

لقد أوصلنا البحث إلی عدة نتائج، نسجل أهمها فيما يلی:

سليمان العيسی - شاعر شعر الأطفال ورائده فی العصر المعاصر-، يلجأ إلی توظيف عناصر الطبيعة فی شعره لکی تتعانق المفردات التی تختص بالطبيعة مع المفردات التی تنمّ عن وجدان الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، کأنه يلوذ إلی الطبيعة وينصهر فيها انصهارا کاملا لتهدأ روحه إذ نستطيع أن نعده من قبيل شعراء الشعر الوجدانی أو الشعراء الرومانسيين الذين ينظرون إلی الطبيعة نظرة أکثر عمقا ويتعاملون معها بشکل مختلف عن الآخرين.

والرموز الطبيعية عند سليمان العيسی، تبتعد عن دلالاتها المعجمية لتحمل دلالات أخری جديدة متناسقة مع حالات الشاعر النفسية وأفکاره النضالية ومواکبة فضاءه

الروحى والذهنى. وهو يخلق الدلالات الرمزية الجديدة لبعض الظواهر الطبيعية يجعلها رمزا مناسبا للأطفال موائما مع حالاتهم النفسية وحاجاتهم الروحية.

إن الرموز الطبيعية عند الشاعر تتمثّل فى الكفاح فى الساحة الأيديولوجية والثقافية والاجتماعية ما جعل أشعاره تساعد على النمو والرقى الفكرى والنفسى والأخلاقى لدى الأطفال. فينظر إلى الحيوانات المألوفة لدى الأطفال كالهرّ والحمار والثعلب والسلحفاة نظرة مختلفة عن النظرة والاعتقاد السائدين، هادفا أن يعلّم الأطفال الابتعاد عن تكوين أحكام مسبقة على الآخرين لا تقبل النقاش ولا تغيرها الحقائق الدامغة. إنه أراد أن يعلم الأطفال بأن تكون لهم نظرة مغايرة ومتجددة للأشياء والظواهر. كما أراد أن ينقل رسالة مفادها أن لكافة شرائح المجتمع حق حرية الرأى والتعبير، لذا فلابد من أن نعير اهتماما لجميع أفراد المجتمع.

ومظاهر الطبيعة فى فكرة سليمان العيسى من الشمس والريح والربيع و... كلها رموز إيجابية تقود مخاطبيه من الأطفال نحو النضال والمقاومة لأجل الوصول إلى الهوية العربية ومجدها القديم وتنبت فى نفوسهم شجرة الأمل والرجاء لمستقبل أزهى. فالشمس رمز الحرية والخلاص بعد تحمل المكابد كما لا تشرق الشمس إلا بعد الظلمة. والريح بهبوبها وجريانها على السهول رمز الحركة وعدم الثبات فى طريق العودة الى الوطن وأرض الآباء والأجداد والربيع بخضرته يدل على أن شتاء الهزيمة سيزول قريبا وسيحل محله الانتصار. وكذلك الحجر كرمز إيجابى تتمحور إحالاته الجمالية حول المقاومة والخصب والانبعاث فضلا عن الإعمار والبناء فى المجتمع.

تشكل ثلاثية الهوية والتراث والوطن منظومة سليمان العيسى الفكرية. فالتراث بما فيه من اللغة والتقاليد وتاريخ الماضى (الشخصيات والحوادث التاريخية الكبيرة) ركيزة أساسية للهوية الثقافية فى شعر العيسى، لذلك يؤكد عليه من خلال الإشارة إلى الرموز التراثية بشكل مكثف وكذلك الانتماء إلى الأرض والوطن والاعتزاز بالانضمام إليه والتضحية من أجله يؤدى إلى تكوين الهوية الوطنية أو بشكل أوسع الهوية القومية لدى الأفراد. فعلى ذلك تمثل الشجرة فى شعره رمزا للأرض والتشبث بالجذور الموغلة فى تراب الوطن. والغابة كرمز مكانى كبير ترمز إلى الوطن العربى الكبير. فمن يتجه نحو

قمة الجبل أی الحرية والإستقلال، مع كل العوائق والصعوبات، يدرک الهوية الحقيقية أو يدرک الأنا القومية مقابل الآخر الأجنبی. فمن لا أرض له ولا تراث، لا هوية له. فعلی ذلک العصفور كرمز للطفل العربی خاصة الطفل الفلسطينی المتشرد يبحث عن هويته الضائعة أو المسلوبة فی كل مكان ويريد استعادته من عدو صهيونی غاصب يتمثل فی رمز الذئب بمثابة آخر أجنبی يجب أن يحذف من ساحة حياة الطفل.

المصادر والمراجع

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٤١٤ق). لسان العرب. ط٣. بيروت: دار صادر.

أبيض، ملكه. (٢٠٠٩م). سليمان العيسی فی لمحات. ط١ دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

باوان بوری، مسعود ونرگس لرستانی وفاطمه اسدی وعليرضا حسينی. (١٣٩٣ش). «نگاهی به ادبيات كودک در سرزمينهای عربی، مطالعه مورد پژوهانه: سليمان العيسی». همايش ملی رويكرهای پژوهشی و كاربردی در علوم انسانی. مؤسسه آموزشی پژوهشی هزاره سوم.

بلالی، رقيه. (١٣٧٩ش). «بخش گفتگو، گفتگو با جعفر قربانی». كتاب ماه كودک ونوجوان. السنة الثالثة. الرقم ١١. صص ١٠-١٧

بلاوی، رسول وحسين مهتدی. (١٤٣٦ق). «الرموز الطبيعية ودلالتها فی شعر يحيی السماوی». مجلة اللغة العربية و آدابها. السنة١١. العدد الثانی. صص ١٨٥-٢٠٩

بن عمر، فوزية. (٢٠١٤-٢٠١٥م). مفردات قصص الأطفال فی الجزائر ومدی توافقها مع معجم الطفل. رسالة فی ماجستر كلية الآداب واللغات. الجزائر: جامعة حمة لخضر الوادی.

چدويک، چارلز. (١٣٧٨ش). سمبوليزم. مترجم: مهدی سحابی. طهران: نشر مركز.

حاجی زاده، مهين ومايه گوزل بهمن ومحدثه ابهن. (١٣٩٤ش). «بررسی وتحليل أشعار تعليمی سليمان العيسی در حوزه ادبيات كودک». مجله نقد ادب عربی. الرقم١١. صص٦٧-٩٢

الحديدی، علی. (١٩٨٨م). فی أدب الأطفال. ط٤. القاهرة: مكتبة الأنجو المصرية.

خوانی، زهرا. (٢٠٠٨م). أدب الأطفال فی الجزائر، دراسة لأشكاله وأنماطه بين الفصحی والعامية (١٩٩٠-٢٠٠٠). أطروحة دكتوراه فی فرع الأدب الشعبی فی كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. تلمسان: جامعة ابی بكر بلقايد.

دشتيان، رسول. (٢٠١٢م). شرح و بررسی اشعار سليمان العيسی با تكيه بر مضمون و موسيقی، رسالة ماجستر. فرع اللغة العربية. طهران: جامعة طهران.

رضائی، ابوالفضل وجواهر بوعذار. (١٣٩١ش). «أهمية الدواوين الشعرية للأطفال، سليمان العيسی نموذجا». المؤتمر الدولی الثانی للغة العربية.

رمانى، إبراهيم. (لاتا). الغموض فى الشعر العربى الحديث. ط ١. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعى.
سرخى زاده، زهره. (١٣٩٥ش). بررسى وتحليل صور خيال در اشعار كودكانه محمد كيانوش وسليمان العيسى. رسالة ماجستر. إيران: جامعة بيام نور فى مدينة تفت.
سهرابى، فرخنده ويحيى معروف. (١٣٩٣ش). «بررسى نماد خورشيد در شعر امل دنقل و شفيعى كدكنى». كاوش نامه ادبيات تطبيقى جامعة رازى. السنة الرابعة. العدد ١٣. صص١-٢٤
شاملى، نصرالله وحسن على يارى وساجد زارع نجف آبادى. (١٣٩٧ش). «نگاهى به نمادهاى حيوانى در ادبيات فارسى». www.chistiha.com
شواليه، ژان وآلن گربران. (١٣٧٧ش). فرهنگ نمادها. ترجمة وتحقيق: سودابه فضايلى. ط ١. طهران: منشورات جيحون.
نصارى، جمال وحامد صدقى. (٢٠١٣م). «الطبيعة الرمزية فى شعر بدر شاكر السياب و نيما يوشيج». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. السنة الرابعة. العدد الخامس عشر. صص١١٩-١٤٢
عبدالله زاده، فؤاد وعلى اصغر حبيبى وحيدر عبدالله زاده. (١٣٩٤ش). مضامين طبيعت گرايانه در "ديوان الأطفال" سليمان العيسى. بوشهر: همايش جستارهاى ادبى، زبان وارتباطات فرهنگى.
عبشى، نزار. (٢٠٠٥م). التناص فى شعر سليمان العيسى. رسالة ماجستر. كلية الآداب و العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية. سوريا: جامعة البعث.
عكاشة، شايف. (١٩٩٤م). نظرية الأدب فى النقد التأثرى العربى المعاصر. ط ١. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
العيسى، سليمان. (٢٠٠٩م). أراجيح تغنى للأطفال. ط ١. دبى: دبى الثقافية.
ـــــــــــ (١٩٩٩م). ديوان الأطفال. ط ١. دمشق: دارالفكر.
ـــــــــــ (لاتا). الأعمال الأخيرة. لامك: لانا.
العيسى، سليمان و ملكه أبيض. (٢٠١٣م). رحلة كفاح. ط ١. عربستان: دار الحافظ.
فتحى دهكردى، صادق ونادر محمدى. (٢٠١٧م). الرمز الطبيعى ودلالته فى شعر سليمان العيسى (ديوان أنا والقدس). مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية. جامعة بابل. العدد٣٥. صص٢٩٤-٣٠٦.
فيروز آبادى، محمد بن يعقوب. (١٤٢٥ق). القاموس المحيط. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
قرآنيا، محمد. (٢٠٠٣م). قصائد الأطفال فى سوريه. ط ١. دمشق: إتحاد الكتاب العربى.
كندى، محمدعلى. (٢٠٠٣م). الرمز والقناع فى الشعر العربى الحديث. ط ١. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
نجيب، أحمد. (١٩٩١م). أدب الأطفال، علم وفن، دراسات فى أدب الطفولة. ط ٢. القاهره: دار الفكر العربى.

نصرتی، معصومه. (١٣٨٨ش). بررســی نمادها در شعر کودک و نوجوان دفاع مقدس در دو دهه ٦٠ و ٧٠. رسالة ماجستير. كلية الآداب واللغات الخارجية والتاريخ. طهران: جامعة الزهراء.
هادی شکر، شاكر. (١٩٨٥م). الحيوان فی الأدب العربی. ط١. بيروت: عالم الكتب.
هجيرة، حمانی. (٢٠١٥م). دلالة الرمز فی الديوان الشــعری "اللؤلؤة" لعثمان وصيف. رسالة ماجستر، قسم الأدب واللغة العربية. الجزائر: جامعة محمد خضير.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م
صص ٨٣ ـ ٦٣

مورفولوجيا الخيال في رواية "الملكوت" لبهرام صادقي على أساس منهج جيلبير دوران

فرشته ناصری*

الملخص

يخلق الخيال مساحة واسعة غير محدودة في ذهن كاتب القصة، مما يؤدى إلى إبداعه وتعبيره الفني. وجوهر الفكرة في روايات الرعب إنما هي متجذّرة في خيال الكاتب. تعدّ رواية الملكوت (١٣٤٠ش) بقلم بهرام صادقي من جملة هذه الروايات، حيث لعنصر الخيال فيها مكانة خاصة. يضاعف صادقي في هذا العمل من إثارة القارئ باستخدام عوامل الخوف من المجهول والكوابيس، إضافة إلى خلق شعور بالكراهية بين شخصيات القصة. يعتمد البحث الحالي على المنهج الوصفي التحليلي ويقوم على منهج خيال جيلبير دوران، محاولا كشف رموز الخيال في هذا العمل. تظهر نتائج البحث أن الحضور الواسع للموت واستدعاء الجن والشخصيات الشريرة في رواية الملكوت يدلّ على أن الخوف من الزمن هو من أسمى المواقف في هذا العمل ما يساهم هذا الأمر في التأثير السلبي للقصة، وبالتالي تسليط الضوء على النظام اليومي السلبي للخيال (٩٠٪). وأبرز رموز الخيال في هذا العمل هي الظلام (٥٠٪)، والوحش (٢٥٪)، والسقوط (١٥٪).

الكلمات الدليلية: التشكّل، الخيال، جيلبير دوران، النظام النهاري، النظام الليلي.

*. أستاذة مساعدة في قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع يادكار الإمام الخميني في شهري، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران. Naseri915@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/٥ش
تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/٣ش

المقدمة

اللغــة الأدبية هي خطة دقيقة للتعبير عن أفــكار الأديب وآرائه. «تكمن أناقة هذه اللغــة في اســتخدام الصور الأدبية وتطبيــق ظرائف علوم المعاني والبيــان.» (نعيمي، ١٣٩٣ش: ٥٥) الخيال هو أحد أهم الأدوات لاستخدام اللغة الأدبية، وهو مجال شخصي يتضمن طيفاً دلالياً معيناً، بما في ذلك «قوة العقل، والقدرة الإبداعية للعقل، والتخطيط، والتدبير والوهم.» (پيردهقان: ١٣٩٢/٢/٦ش) هذا المصطلح كعنصر أساسي في الشعر، يخلق جواً فنياً و«يســبب التفاعل العاطفي من مشاعر الحزن والفرح والبهجة في نفس القارئ.» (أرسطو، ١٩٧٣م: ١٩٢)، فالخيال في الأدب «يخلق مجالاً للتواصل الفكري بين المظاهر والأشياء.» (خمري، ٢٠٠١م: ٧٦)، وبقدر ما يكون خيال الأديب في استخدام المظاهر الخارجية من حوله أكثر دقة وظرافة، فإن أثره سيحظى بأضعاف من التميز في الإبــداع. (هادي ونصيري، ١٣٩٢ش: ١١٧)، ويقدّمه كفنان موهوب. لذلك، ومن أجل معرفــة جوهر الحقيقة وتأثير الأديب علــى الجمهور، فإن البحث في مجال الخيال يبدو ضروريــاً في عمله. ومن النظريات الأدبية في مجال الخيال، يمكن الإشــارة إلى نظرية جيلبــير دوران (١٩٢١-٢٠١٢م) فهو في كتابه «البنــى الأنثروبولوجية للخيال[1] الذي جــاء كمقدمة للخيــال الرمزي، ابتكر تحوّلاً هائلاً في نظام الخيال الأدبي.» (شــريعتي، ١٣٨٥ش: ٩٠) يحــاول جيلبير في هذا الكتاب «دراســة جميع مظاهر الخيال لاســيما الإبداع الفني والأدبي.» (النحال، ٢٠٠٠م: ٣٥)

منهج البحث

يحاول هذا البحث دراســة أنظمة الخيال في رواية الملكوت، معتمداً المنهج الوصفي التحليلي. نظرة الملكوت إلى العالم هي نظرة متشــائمة ومظلمة، فهي تصوّر جدل ثنائية الحياة والموت للشخص الذي يساوره الخوف والقلق في خياله، وفي هذه الحالة يستقبل الموت. يشــكل موضوع الخوف والوحدة الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعنصر الخيال عند جيلبــير دوران، أجواء قصة الملكوت. إن وجود مثل هذه الميزة من ناحية وعدم وجود

1. Les structures anthropologiques de l'imaginaire

بحث أساسی حول بنية الخيال من ناحية أخری، قاد الباحثة إلی تحليل هذه الرواية استناداً إلی منهج جيلبير دوران. وسبب اختيار نظرية جيلبير من بين النظريات الأدبية الأخری بالذات، هو لأن جيلبير يعدّ من الأوائل الذين «قاموا بالتحليل والوصف الأنثروبولوجی للخيال.» (پيردهقان: ١٣٩٢/٢/٦ش)

أسئلة البحث

ونظراً لما سبق، تسعی الباحثة إلی الإجابة علی الأسئلة التالية من خلال تحليل نظام الخيال لرواية الملكوت:

أی نوع من أنساق الخيال عند جيلبير دوران نجده فی تخيل رواية الملكوت؟

ما هو مورفولوجيا (تشكّل) النظام الخيالی أكثر تجلياً فی هذا العمل الأدبی؟

ما هی رموز خيال المؤلف فی تصويره للقصة؟

خلفية البحث

يمكن حصر مجموع الأعمال المتعلقة بهذا البحث كما يلی: "تحليل رواية الملكوت استناداً إلی المنهج البنيوی" (١٣٩٠ش) و"تحليل رواية الملكوت استناداً إلی مدرسة التحليل النفسی" (١٣٩١ش) لپورنامداريان وهاشمی؛ "خصائص أدب الغوتيک فی ملكوت بهرام صادقی" بقلم حسن زاده (١٣٩٣ش)؛ "مقارنة أسلوب وصف الشخصيات فی الملكوت والمسخ" بقلم حميدی وصابری (١٣٩٣ش)؛ "تجلی الشيطان الأسطوری فی ملكوت بهرام صادقی للكاتبين طغيانی وچهارمحالی" (١٣٩٣ش)؛ "التحليل الأسطوری لروايتی "يكليا ووحدتها" و"الملكوت" بتأثير من انقلاب ٢٨ أغسطس فی ظل انعكاس الأساطير" بقلم قبادی والآخرين (١٣٩٣ش). كما يبدو من عناوين هذه الأبحاث، فهی لا ترتبط من حيث الأسس النظرية للبحث بهذا المقال بتاتاً، وإنما يجمعها دراسة الموضوع ذات الصلة فحسب.

كما تم العثور علی العديد من الأعمال العلمية المرتبطة بهذه الدراسة نظرياً، بما فی ذلک: "تصنيف الخيال الأدبی علی أساس النقد الأدبی الحديث" بقلم عباسی (١٣٨٠ش)؛ و"تحليل الأشكال التخيلية فی شعر المقاومة علی أساس النقد الأدبی

الحديث: منهج جيلبير دوران"، تأليف شريفي وشمعي (١٣٩٠ش)؛ و"تحليل قصة ساداكو وأسطورة الألف طائر كركي ورقي بناء على نظرية جيلبير دوران" لصديقي (١٣٩٢ش)؛ و"تحليل طبيعة الموجات الإيجابية والسلبية في شعر المقاومة العربية والفارسية على أساس نظرية جيلبير دوران" بقلم معروف ونادري (١٣٩٤ش)؛ و"النقد الثلاثي للشاعر سپيد گرمارودي استنادا إلى الخيال العلمي في المدرسة الفرنسية" لبيات (١٣٩٤ش)؛ و"دراسة مقارنة للنظام الخيالي في شعر بشارة الخوري وحسين المنزوي على أساس منهج جيلبير دوران" بقلم عرب يوسف آبادي (١٣٩٥ش)؛ و"تحليل الأشكال الخيالية في رسالة دم من التراب للشاعر نصر الله مرداني وفقًا لمنهج جيلبير دوران" بقلم محمديان وآرمان (١٣٩٦ش)؛ و"تحليل مسار الخيال عند نظامي گنجوي في أسطرة بهرام غور: وفقًا لنظرية جيلبير دوران" بقلم سعيدي (١٣٩٦ش). ففي الأعمال المذكورة أعلاه، قدّم المؤلّفون لمحة موجزة عن نظرية جيلبير دوران، وعن أسلوب تحليله للنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية، معتبرين أنها نموذج مناسب لتحليل الأشكال الخيالية للشعر والقصة المعاصرة على حد سواء. وقد ثبت أيضاً في هذه الدراسات أن الخوف من الموت والتغلب عليه هو أساس نظام الخيال في هذه الأعمال. وفي بعض هذه الأعمال، تجدر الإشارة إلى أنه يمكن دراسة بعض الأشكال الأدبية في مجال المقاومة على أساس نظرية جيلبير دوران فيما يخص الأقطاب الإيجابية والسلبية لاعتماده على نظام ثنائي القطبية بين الحق والباطل.

بعد التمعّن والتقصّي في هذه الأعمال، يمكن القول إنها لا تمت أي صلة بهذا البحث من حيث نوع الدراسة وكيفية تناول الموضوعات فيه ما يمكن عدّه أول بحث علمي يقوم بدراسة رواية الملكوت على أساس البنية الخيالية لدى جيلبير دوران.

الإطار النظري للبحث

بعد اكتشاف اللاوعي في علم النفس، «كانت هناك تغييرات في مجال الخيال التي شكلت الأساس لإدخال هذا المفهوم في بنية اجتماعية.» (بيات: ٢٠١٤/٦/١٤) ففي المجال الفكري الذي أعطى الخيال مكانه للعقلية الإيجابية، «بدأ جيلبير دوران بتطوير

بنـــاء الصورة الذهنية. فقد اعتمـــد على القضايا الجوهريـــة ودور النمط القديم لإعادة الخيال الشـــعری إلى الأنثروبولوجيا.» (مافيزولی، ١٩٩٦م: ٧٨) وبدراســـته لعلم نفس الطفل أدرک أنه «بالتزامن مع ولادة المولود الجديد، ترافقه طبقات من العوامل النفسية والعالميـــة، مما يمنحه القدرة على الاندماج فی ثقافات مختلفة.» (CHELEBOURGE, 2000: 59) وخلال محاولاته لكشف "العلاقة بين التمثل الرمزی للجسم والمراكز العصبية" (دوران، ١٩٩٢م: ٥١) قـــام بتصنيف الخيال. فمن ناحية، قدم «مجموعة من الرموز التی طورت فكرة النموذج البدئی المشترک، ومن ناحية أخرى، سلط الضوء على الأشكال المتماثلة[1] والثنائيات الضدية[2] من الصور.» (CHELEBOURGE, 2000: 60)

يصنّف جيلبير دوران عالم المتخيل الإنســـانی (الصورة) ضمن نســـقين كبيرين يطلق عليهمـــا: النظام النهاری والنظام الليلی. «النظام النهـــاری هو نظام الثنائيات الضدية، تتجلى فی التفكير بواسطة النقيض وتشكل الموز الإيجابية والسلبية. والنظام الليلی فهو نظـــام تركيبی يقوم على رموز العمق الســـكينية والحميمية والاختفاء يتطابق فيه رموز القلب والحميمية ويعكس بنيتين إحداهما تركيبية تؤلف بين المتناقضات والثانية حميمية ســـرية.» (قائميان، ١٣٨٥ش: ٨-٩) لتحديد النظام اانهاری والنظام الليلی فی العمل الأدبی، يكفی أن نسأل ما إذا كانت هذه الرموز تشير إلى القلق أمام الزمن أو التحكم فيـــه. تنتمی الرموز المثخيفة (القلق أمام الزمن) إلى نظام ســـلبی خلال النهار، والرموز غـــير المخيفة (التحكم فی الزمن) مرتبطة بالنظام الليلی (شـــريطة أن تكون هذه الرموز فـــی قلب بعضها البعض) أو تنتمی إلى النظام النهاری الإيجابی (بشـــرط أن تكون هذه الرموز فی مقابل بعضها). (عباسی، ١٣٨٠ش: ٧)

نبذة مختصرة عن رواية الملكوت (جن إيرانی)

ينطلق الســـرد من دخول جسم الســـيد "مودت" جنی، فأخذه أصدقاؤه (السكرتير الشاب، والرجل البدين، والمجهول) إلى المدينة طلباً فی إخراج الجنی من جسمه. وفی العيادة، لم يكن الدكتور حاتم سوى قاتل محترف، يقتل تلاميذه ونساءه ومساعديه وجميع

1. isomorphismes.

2. polarisations.

سكان القرى التى اشتغل فيها طبيبا، حتى السكرتير الشاب والرّجل البدين لن ينجوا أبـداً من هذه الحقن التى تفضى إلى الموت بعد مرور أقل من أسـبوع! وخلال معالجته لمودت، يكشـف الدكتور حاتم سـرّ "م.ل" (أحد مرضاه) فى ارتكابه سلسلة من جرائم القتل، فتحدث هو الآخر عن عمليات القتل التى قام بها. فى هذه الأثناء يخرج الجنى من جسـم مودت ويخبر الدكتور حاتم أن مودت لـن يظل على قيد الحياة، فهو مصاب بسـرطان المعدة الخطير. فيتأكد من أنه سيموت. والسـكرتير الشاب الذى كان مفتوناً بالدكتور كان يحب فتاة حسناء تدعى ملكوت، وكان الدكتور حاتم يحاول خلال القصة فصلهما ويحدث ذلك بالفعل. فيحقن الدكتور سكرتيره. بعد عودة الأصدقاء الأربعة إلى البستان، زارهم الدكتور حاتم وأخبرهم بكل ما دبّر له، لم يتمالك البدين نفسه، فسقط إثر سكتة قلبية، أما السكرتير الشاب فأصيب بانهيار لام فيه نفسه واحتقرها لأنها فقط كان بإمكانها الموت فأصرت على الحياة: "أنا أستحق هذا التحقير وأهل لهذا الازدراء، لأنه كان بوسـعى أن أموت ولم أمت". أما السـيد مودت فهـو الآخر لن يظل على قيد الحياة، فهو مصاب بسـرطان المعدة الخطير وسيتجرع موتاً مريراً مقرونا بآلام لا تطاق، لـن يتبق إلا الرجل المجهول. فى نهاية القصة، يعرف الدكتور حاتم الشـخص المجهول بأنه السبب الرئيس لوفاة الشاب البدين.

«فى السـاعة الحادية عشـرة ليلة الأربعاء من ذلك الأسـبوع، دخل جسَم السيد "مـودت" جنى يمكن لأى أحد أن يتصوّر مدى اسـتغرابه من هذا الحادث على الرغم من أن ملامح وجهه بطبيعة الحال كان دائماً ممزوجاً بحالة استغراب وابتسامة. كان هو وثلاثة من أصدقائه مجتمعين فى ليلة مزدانة بسـنا قمر يلفه جوّ شـاعرى ملائكى. كان القمر اكتمل بدراً ومنح الأشـياء لوناً رومانسـياً فخلق ظلالا خيالية رائعة وألقى بريقاً فى جداول المياه حتى كأن الخلود بدأ ينشأ من ذلك الحين.» (صادقى، ١٣٥١ش: ١)

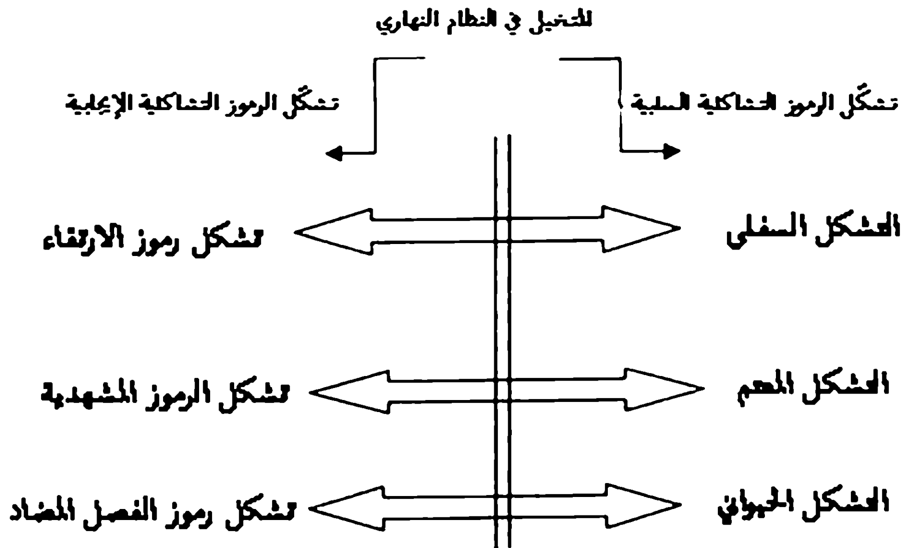
النظام النهارى للخيال[1] فى رواية الملكوت

إن النظام النهارى هو نظام الثنائيات الضدية[2] والترسيمات الذهنية الأولية التى تتعلق بفكرة «الارتقاء تصاحبها دائماً رموز النور فى مقابل الأبدية.» (CHELEBOURGE,

1. regime daytime of imaginary.

2. antitheque.

2000: 61) ويقوم هذا الارتباط للنظام النهارى بالزمن فى بنياته العميقة. هكذا سيشعر الإنسان بمرور الزمن دون وعى منه، وكل ما مرّ الزمان يرى نفسه قد تقرّبت إلى الموت «إنه نظام يعكس بنية فصامية الشكل تتجلى فى الاحتراس من إغراءات الزمن.» (النحال، ٢٠٠٠م: ٣٤) لذلک سوف تتشكل داخل النظام النهارى للمتخيل مجموعات صور رمزية تقلب كلّ وجوه الرهيبة والسلبية والخوف إلى عناصر إيجابية مجابهة وقديرة على تحدى أخطار وشرور الزمن. لذلک «تتجلى رموز التقييم الإيجابية فى ذهنه وتساعده على التحكم فى الزمن.» (شاكرى و عباسى، ١٣٨٧ش: ٢٢١) ونتيجة الصراع بين هذه الرموز تحصل ثنائيات مضادة بين الترسيمات الخيالية، ما يمكن القول إن التعالى كالارتقاء تتطلب إجراء جدلياً ذا خلفية سجالية مما يجعل الترسيمات تتجابه خيالياً مع أضدادها على النحو التالى:



من أكثر نماذج جيلبير دوران حضوراً فى رواية الملكوت، هو نموذج النظام النهارى بطابعه السلبى، ذلک لأن أجواء القصة والأوصاف المستعملة فى هذا العمل مقترنة بالخوف والتوحش. وأشياء أخرى كمحاربة الزمن والتنبؤ وحضور الجن والشخصيات الشريرة تلعب دوراً كبيراً فى بنية الفضاء المكانى السلبى فى النص القصصى. كذلک

فإن وجود شخصيات منعزلة ومحكومة بالفشل في الحياة ومصابة بخيبة أمل ومحاصرة بالخطيئة والبؤس، يجعل النظام النهاري السلبي يطغة على فضاء النص بشكل كبير.

ترسيمة السقوط / الارتقاء[1] (الترسيمة الديارية / الارتقائية)

الترسيمة الديارية ذات التشكل السفلي[2] «تمثل الرموز التي تسقط من الأعلى إلى الأسفل وتتحرك من الثريا نحو الثرى.» (Durand, 1992: 125) هذه الرموز، بما أنها تجسد تجليات الخوف والرهبة والألم، فهي تثير الخوف الإنساني وتذكره بالتجربة الزمنية. تجسدت هذه الأنواع من الرموز ۷۲ مرة في رواية الملكوت، من خلال كلمات مثل الدم والتعب والغثيان والنزيف والاكتئاب والثقل والحطام والبرزخ والفشل، أو الأفعال مثل دفن، واستسلم، وألقى، سحق، انهار، ارتعد (ارتجف)، سحق، حزن، إلخ. «ألقي السيد مودت في الجزء الخلفي من السيارة بسبب الهزال والعجوف.» (صادقي، ۱۳۵۱ش: ٦) «يبدو أن الطّريق لا ينتهي بموانعه المتعددة والتواءاته وعقباته المختلفة.» (المصدر نفسه: ٦) «كان السيد مودت مستسلماً وينظر باستغراب إلى كل شيء يحيط به.» (المصدر نفسه: ۱۰) «آخر أصغر وأجمل زوجة شابة كنت أحبها أكثر من أي شخص آخر، قد دفنتها بيدي.» (المصدر نفسه: ۱۹) «أصيب السيد مودت بالفواق والغثيان وصرخ بصوت عالٍ.» (المصدر نفسه: ۲۱) «ارتعدت من شدة العرق البارد الذي سقط على جسمي كالمطر.» (المصدر نفسه: ۳۰)؛ «كل شيء يسكب على الأرض مثل الدم المراق.» (المصدر نفسه: ۳۲) « أنا متعب ... ما هذا التعب والإرهاق الذي أصابني؟ كما أشعر بالغثيان.» (المصدر نفسه: ۵۰)؛ «أتريدون أن أكون مرتبكاً ومذهولاً؟ ولكني متعب، أشعر بالإحباط ومكتئب ويائس، جسمي منهك وأشعر بالمهانة.» (المصدر نفسه: ۵۲)؛ «يشفقون عليه لأنه في حيرة من أمره، ولا يعرف ماذا يصنع وهو في حالة من الكآبة والثقل والأسى الذي يسقط على قلبه فجأة كـأنقاض من الرصاص والحديد في لحظات شؤم ونحس تأتي قبل غروب الشمس أحياناً.» (المصدر نفسه: ٥٤)

في هذه الصور والتشاكلات الدلالية، يشغل الكاتب ذهن المتلقي برموز وأسرار

۱. خلال المقالة، تعني علامة # التباين بين الرموز والصور.

2. catamorphe.

والخوف والحيرة الممزوجة بالقلق ويأخذه فی أجواء ملؤها السقوط والهبوط والاكتئاب النفسـی والإنهاک الجسدی. و«تعبّر هذه الرموز عن لحظات من الحالة النفسية والعالم الداخلی لشخصية الأديب» (شـفيعی كدكنی، ۱۳۷۸ش: ۲۵۰)، يترابط بنوع من القوة الشـيطانية التی «تذكّرنـا بفصل الروح عن عالم المعنی حيث قد تعوّد البشـر فيه علی هدفـه المثالی.» (عرب يوسـف آبـادی، ۱۳۹۵ش: ۱۲۲) ثم إن رموز القصة تسـبّبت فـی أن تتجاوز أوهام السـيد مودت وتجليات الحماس فی روحه وهو الذی يسـتحق عذاب دخول الجن فی جسـمه (غياثی، ۱۳۸٦ش: ۱۱۳)، وكذلک إحباط م.ل وعزلته وهو الذی يعاقب علی جرائمه (أسـد الله زاده، ۱۳۹۲ش: ۱۲۸)، وكذلک سوء تصرف الدكتور حاتم الذی يمثّل الشـيطان بعينـه (طغيانی و چهارمحالی، ۱۳۹۳ش: ۲۲۸،۸٦)، تتجاوز حدود المنطق والحكمة متجاهلة قوانين الطبيعة.

وعندما نشـير إلـی مثل هذه الرموز، لابد أن نواجه القطـب المعاكس لها أی رموز الارتقاء. فعلی سـبيل المثال عندما نتحدّث عن السـقوط والهبوط فی هذه اللحظة أو مـا قبلها، لابد أن يأتی ذكر كلمات كالنافذة أو السـلّم. ورمـوز الارتقاء[1] التی «تمثّل بحد ذاتها تعالی الإنسـان وصعوده إلی ذروة السـماء وتعنی انتصاره وقوته البدائية» (عباسـی، ۱۳۹۰ش: ۸۵)، وهی رموز تقابل بالضبط ترسيمة السقوط من مجموع صور رمزية ذات الدلالات السـلبية ولكن فی مجموع غوته[2] من الأشـكال والصور الرمزية نظراً لطبيعتها المخيفة والمرعبة، نشـهد ترسـيمات تحمل فی طياتها رموزاً ارتقائية. فی روايـة الملكوت، بما أن أحـداث الرواية تدور من جهة فی دهاليز وغرف رطبة وحارة ومثيرة للقلق فی عيادة الدكتور حاتم، وممرات ملتوية وضيقة ومثيرة للدهشة فی حديقة السـيد مودت من جهة أخری، إلا أن الكاتب لم يتردد فی استخدام صور ارتقائية ولو بصورة جزئية (٦ مرات) وهی:

«حدّق شخص مجهول عينيه من النافذة إلی السماء.» (صادقی، ۱۳۵۱ش: ۲۳)؛ «لا أعرف ما إذا كنت أقبل السماء أم الأرض وملكوت أيهما أفضّل؟ أنا كفتاة حديد بدأت

---

1. ascensional.

2. gothic.

أتأرجح ما بين هذين القطبين الصلبين المتناقضين.» (المصدر نفسه: ۱۹) «أنتم دائماً في تناقض مع بعضكم، وفي حالة حرب ونزاع لا تعرفون أيهما تفضّلون؟ الأرض أم السماء؟» (المصدر نفسه: ٦٨) «قدومي إلى هنا على أقل تقدير سيكون مؤثراً في قيامة روحي، قيامة لابد أن تحصل يوماً ما.» (المصدر نفسه: ٦٨) «أنا أؤمن بسمائي أياً كان موقعها.» (المصدر نفسه: ۷۰)

ثنائي الظلام / النور

تتمحور الرموز ذات التشكّل المعتّم[1] حول النمط الجامع للظلام التي «تثير حالات الحزن والخوف من خلال وصف الظلام واستدعاء الوجه المظلم للزمن أو العناصر المتعلقة بالظلام.» (شريفي و شمعي، ۱۳۹۰ش: ۳۰۸) فالعتمات تتجسد في فئة من الرموز كالليل، صور الأشباح، الجن، الأرواح، سراديب الموتى أو المقبرة، الجسد، أو جميع الأفعال التي تدل دلالة واضحة على هذه المفاهيم. ترددت الرموز المعتمة في رواية الملكوت أكثر من (۲۲٥ مرة) فيما يلي بعض هذه الصور:

«كانت الشرفات المظلمة والصامتة تهرب من بين سيارة الجيب نحو العتمة والظلام.» (صادقي: ۹) «الموت المبكر والفضيع المصحوب بآلام لا تطاق للسيد مودت، أصبح أمراً مؤكداً.» (المصدر نفسه: ۲۳) «ليست هذه الحقن إلا سم قاتل وخطير سيقتل الأطفال عن قريب ويقضي على البالغين بعد إصابتهم بشلل مصحوب بآلام لا تطاق وأمراض مستعصية رهيبة مختلفة.. وهكذا ستتحول المدينة إلى مجرد مقبرة لا غير.» (المصدر نفسه: ۲٤) «يجب أن يعاقب بأشد العقوبات المريرة لكل جريمة نكراء اقترفها.» (المصدر نفسه: ۳۳) «تهب العاصفة في أروقة القصر وممراته الملتوية يسمع فيها صرير الرياح.» (المصدر نفسه: ۳٦) «إنني أرغب في التخلص من هذا السرداب القذر.» (المصدر نفسه: ۳۹) «كنت عبداً للذنوب والمعاصي وهذا النهر النكد كان جارياً في وجودي بكل قساوة وكنت منهلاً للأسماك الميتة والتي أتت من بيئات سامة عفنة، حراشفها تلمع من بريق أسود ورحيق سمها كان يستقر في دمي.» (المصدر نفسه: ٤۲)؛ «إذا

1. nycotomorphes.

كنت تتعذب في الليل، فأنا حياتي كلها في كابوس، وظلام وبؤس.» (المصدر نفسه: ٥٢) «في تلك الليلة، عندما هبت العاصفة وتهاطل المطر، بدا الليل أكثر ظلاما من أي وقت مضى.» (المصدر نفسه: ٥٣)؛ «هذه هي النفس المشؤومة والروح البائسة، ما يبعث الحزن والتعاسة وريط مصيري بمصيرك.» (المصدر نفسه: ٥٣)؛ «يذكرني بالذنوب واللؤم الذي أتصف به. أما الذنوب فتصدر دون إرادة مني ولكن اللؤم والنحاسة مبهجة باهرة في نظري.» (المصدر نفسه: ٥٩)؛ «أنظر كم هي ليلة رطبة حارة والوقت متأخر. انظر إلى الوحدة والهدوء والصمت المطبق.» (المصدر نفسه: ٦١)؛ «لا يوجد مكان سوى للدفن والطمر.» (المصدر نفسه: ٧٣)؛ «كان واقفاً في ظلام داكن بلون رمادي واضعاً يده على ظهره من تحت رداء أسود.» (المصدر نفسه: ٨٧)

في مقابل هذا النوع من الصور الداعية للخوف والقلق، هناك رموز مشهدية (النور)[1]. تتجانس مجموعات الصور المشهدية مع ترسيمة الارتقاء «وتمثل هذه الرموز الضوء والنور.» (عباسي، ١٣٩٠ش: ٨٥)، والتي تأتي في مقابل الظلام والرعب والرهبة وهي من جملة الرموز ذات التشكل المعتم. ترتكز هذه الرموز في رواية الملكوت على المشاهدة أي على المرئي بترددها ٢٦ مرة حيث تمثل النور، الشمس، العين، الشموع، التاج، القبلة، الأم والماء: «في ذلك اليوم المبارك الذي تبخر فيه النسيان والفرح مثل العسل الكثيف في فم الإنسان المحزون، وتهب الريح في حدائق خضراء لطيفة بهدوء وتنتشر أزهار الربيع الجديدة والملونة في جميع الأراضي الجافة والعطشة.» (صادقي: ٤٢) «شعرها الكستنائي اللون ينساب على كتفيها كالشلال.» (المصدر نفسه: ٤٤)؛ «والشخص الذي وضع تاج النور على رأسي في المنام .. والوحيد الذي يداه دافئتان شممت فيه رائحة أمي.» (المصدر نفسه: ٤٤)؛ «كانت هناك تعريشة تحترق فيها المصابيح والشموع والمواقد والبخور .. فإذا بصوت شخص لطيف يقول: إنه سيأتي مع الغيمات وستراه كل العيون، أغنيته كالماء المنهمر. قبّل ابني وقال: إنه قريب.. قريب ذلك اليوم النزيه المبارك. وهو يوم يختص بكل إنسان ينبغي أن يكون طيباً يحب الخير وينسى الشر، والربّ سيمسح كل دمعة تجري من عينيه وبعده لا موت ولا وفاة .. ولا حتى

1. spectacular.

حداد ولا عويل ولا حزن ولا ألم ســتظهر في الوجود؛» (المصدر نفســه: ٤٥) «انتشرت رائحة الفجر في الفضاء وضوى الليل شيئاً فشيئاً.» (المصدر نفسه: ۸۱)

نظراً إلى هيمنة الرموز المعتمة على الرموز المشهدية في رواية الملكوت، يمكن القول إن أحــداث القصة تجري في أجواء مخيفة ومرعبة ما بين قلق الســيد مودت وأصدقائه وخوفهم وابتهاجهم وحماســهم الرومنســي أحياناً وما بين الصراع النفســي الذي كان يعاني منه م.ل في كوابيسه وواقعه وحتى قتله لابنه وزوجته وأقربائه، ثم عزلة الشخص المجهول وانزوائه وحتى تواطئه مع الدكتور حاتم، كذلك تجاهل الرجل البدين وشهوته التي لا تقاوم، وكذلك اختفاء المســافات بين الأجسام الخاملة وحتى الترابط المخيف بــين الصــور والأصوات والألوان كلها خلقت في نفس القــارئ حالة من الخوف تجره فــي كل صوب واتجاه ليغرق فــي القلق والتيه والضياع في طريقة ســرد القصة.عندما يســتخدم الكاتب الرموز المعتمة في مقابل رموز الإضاءة (المشهدية) إنما يضع القارئ في أشــكال من الاستحالة التي خلقها الشاعر ضمن أحداث القصة «قد دعتني إحدى زوايا جسمي إلى الحياة وأخرى دعتني إلى الموت وتبدو هذه الازدواجية أشد تنكيلا روحــي إنها بحق قاتلة.» (صادقي: ۱۸) «هل مــن المعقول أن يعيش رجل صالح بريء في مثل هذه المدينة المتعفنة والقذرة.» (المصدر نفسه: ۸۱) من هذا المنطلق نرى الكاتب «يحاول خلال سرده القصة أن يخدع القارئ ويجعله يقتنع بأمور لا يمكن تصديقها أساساً بصورة معقدة ومزدوجة، مؤثراً فيه بشكل تدريجي وبطيء.» (بي نياز، ۱۳۸۱ش:۲) في وســط الرموز المعتمة يقع الســيد مودت و م.ل ألعوبة بيد تقديرٍ متشابك في نسيج من اليأس والخوف والأوهام. وهذا التقدير إنما هو شــيطان في وجود الدكتور حاتم الذي لم يســتطع الأخير التخلص منه وهو غير قادر على إنقاذ نفسه من ذلك المصير المخيف والمرعب المحتّم. من هنا يرى الكاتب أنه لابد من اللجوء إلى الرموز المشهدية المضيئة، ليبدو ذلك حلاً ولكن القارئ سرعان ما يدرك أن تلك الرموز المضيئة ما هي إلا أداة لتسليط الضوء على الرموز المعتمة وترسيمها بشكل أكثر وضوحاً حيث إن ثنائية العتمة / الضوء تظهر كخديعة تجعل الرموز المعتمة أكثر تجلياً لا غير.

ثنائية التشكل الحيواني / رموز الفصل المضاد

إن الرموز ذات التشـكل الحيواني[١] هي رموز «توحي بدلالات النشـاط والحركة والهجـوم في قالب حيوانات مفترسـة تسـبب الرعـب والخوف في نفوس البشـر.» (Durand, 1992: 96) تعـدّ جميع الحيوانـات والمخلوقات التي تخلق نوعاً من الخوف والرعـب في شـخصيات القصة، مثل الكلب المتشـرد، الوحش، التنين، الشـيطان، أو الأفعـال التي توحي بدلالات تنتمي إلى الطبيعة الحيوانية مثل التمزّق، البتر، الابتلاع، الصيـاح، العويل والقتال، ضمن مجموعـة صور رمزية منحدرة مـن الرموز الحيوانية. سجلت الحيوانات والرموز ذات التشكل الحيواني حضوراً واسعاً في هذه الرواية وقد وردت ١١٤ مـرة، وهي تمثل من جهة رهاب الزمـن أي الخوف من مضي الزمن الذي بات يعشعش في عقول ونفوس ل.م، السيد مودت والسكرتير الشاب، ومن جهة أخرى تمثل إفسـاد الخيال وإماتة الذكريات وحقائق حياتهم عبر الزمن. فيما يلي بعض هذه الرموز في رواية الملكوت:

«هرب كلب متشـرد نحيل وربما أكثر من واحد من السـيارة بسرعة.» (صادقي: ٩) «يريد أن أقطع أحد أطرافه بإرادة منه.» (المصدر نفسـه: ١٤) «قام المحتالون بتشـويه المدينة .. رائحة الموتى.. رائحة النسـاء القبيحات .. الجميلات الموتى.» (المصدر نفسه: ٢٥) «كان يأمر الخادمات ويصرخ ويضرب شـكو.» (المصدر نفسه: ٣٠) «إني لا أرى نفسي سوى وحش لا غير.» (المصدر نفسه: ٣٣) «إذا كان الضرب الجلد وقطع اللسان لم يؤثر فيه ولا يزعجه أبداً.» (المصدر نفسه: ٣٦) «بذهابه انطلق شيطان وجودي متحرراً من قيود الالتزام، وتنين خطيئتي أفاق من النوم في ظلمات نفسـي، والقلق يمتص قلبي بأسـنان قساوته.» (المصدر نفسه: ٤٣) «إنني أخشى من الموت وأهرب منه لأنه في فم الديدان والحشرات سـيرميني.» (المصدر نفسه: ٤٥) «يتساقط دمٌ حارٌ أبيضُ، قطراتٍ على الأرض» (المصدر نفسـه: ٤٥) «نزل الحسد والتحسـر فجأة كالطاعون في حياته وسـقط على قلبه كالجذام.» (المصدر نفسـه: ٥٦) «نظر إليه وكأنه كلب متوحش مقيد بالسلاسـل.» (المصدر نفسـه: ٦٢) «ظهر وحش تافه معطوب وجامد على كامل طول

---

1. theriomorphes.

المرآة، عيونه غامضة ونظراته باردة.» (المصدر نفسه: ٧٤)

وأما رموز الفصل المضاد[1] وهي عكس الرموز الحيوانية، «فهي تحمل العناصر الواقية والدفاعيــة مــن أجل الحياة تحافظ على الجســد والروح.» (شــريفي ولداني و شمعي، ١٣٩٠ش: ٣٠٩) تعــبرّ هذه الرموز بالكلمــات والتعابير التي تحمل في طياتها دلالات «توحي إلى الحمائية ضد المخاطر و الفوز والانتصار والتمييز بين التطهير والتدنيس.» (عباســي، ١٣٩٠ش: ٨٥) إن رموز الفصل المضاد يكون لها الدور الإيجابي والتأثيرات الحمائيــة شــريطة ألاّ تبعث الخوف والرعب في النفوس البشــرية. في رواية الملكوت تردّدت كلمات كالوخز والخنجر والأسلحة والجراحة (٨ مرات) ولكن معظمها تأتي في سياق موضوع القصة (الخوف) لوصف مشاهد الرعب مثل قطع الرأس والتمثيل بالجثث وتشويهها، لذلك لا يمكن عدّها ضمن رموز الفصل المضاد.

عندمــا يكون الخوف مهيمناً على القصة، فإن جميع الأشــياء والأشــكال والنماذج تأخــذ الصفــة الحيوانية. فتجد الشــخصيات تصرخ في الليل، ووجوههــم كالعفاريت والوحوش. هذه الأصوات الغامضة والعشوائية تزيد من الخوف والرعب في جو متأزم وفوضــوي بحد ذاته. تصبح الرموز ذات التشــكّل الحيواني أكثــر خوفاً ورعباً عندما تشاكل[2] رموز الظلام والسقوط، وتثير الخوف في نفس القارئ. بهذا المعنى أن صور كل مجموعة من الرموز ليست مختلفة عن بعضها فحسب وإنما تكون متشابهة ومتجانسة في بعض جوانبها. على ســبيل المثال إن تشــاكل الرموز التي يربط بين ترسيمات السقوط والرموز المعتمة والحيوانية، يعني أن هذه الترســيمات الثلاثة تحاول إبعاد الإنسان عن طهارة الروح والحالة القدسية التي يمتاز بها. الأول يستخدم الاتجاه العمودي ساعياً إلى ترك القطب المعاكس ألا وهو ترسيمة الارتقاء (مكانة الإله، القداسة، العطر، الجنة الخ) حتى يســقط نحو الأسفل (مكانة الشيطان، القذارة، الرائحة الكريهة، جهنم، إلخ) وترى ترســيمة السقوط تشــتغل دائماً في صور التضليل التابعة للرموز ذات التشكل المعتّم. المشهد التالي خير دليل على هذا القول:

1. diairetiques.

2. isomorphisme.

«في تلك الليلة، أدخلت الخنجر في قلبه ثم أخرجته فإذا بالدم يتدفق كالنافورة من ثقب مائل .. وجهت لكمة أخرى في ظهره ثم قطعت أذنيه.. جلست جلوس الجزار على ضحيته. وضعت الخنجر على رقبته .. في هذه الأثناء كنت قد قطعت رأسه.» (صادقي: ٣٨) إن اندماج صور غرز الخنجر والتساقط على الشيء من الأعلى وهي رموز تمثل ترسيمة السقوط، وتدفق الدم الذي يمثل ترسيمة الظلمات والعتمة، وقطع الأذن التابع لترسيمة الرموز الحيوانية، تخلق هذه المجموعة من الصور والرموز أجواء مخيفة ومرعبة أمام القارئ لتجعله يسرح في تخيلاته وأوهامه ما يثير الدهشة والحيرة في نفسه. فالقوة التي امتازت بها هذه المجموعة من الترسيمات السلبية الثلاثة في هذا المشهد، إنما تخلق حالة من الرعب يتجمد فيه الدم في العروق وتثير في نفس القارئ رغبته المتعطشة لمتابعة أحداث الرعب والذعر في القصة. يحاول الكاتب من خلال عرضه للرموز ذات التشكل الحيواني أن يقنع القارئ بأمور تبدو غير مقنعة للعقول ومخيفة في نفس الوقت. في الواقع إن حلول القوى الشريرة في وجود م.ل تسبب له العنف واتجاهه نحو تشويه البشر: «شخص آخر أجابه من خلال لساني. ذلك الشخص الذي يتحدث بفمي ولساني وبنبرتي وبصوتي أجاب الدكتور حاتم، هو من قتل ابني بيدي إرباً إرباً وقطع لسان شكو. في جميع تلك اللحظات، أنا لم أرتكب تلك الجرائم.» (المصدر نفسه: ٣٠)

النظام الليلي للخيال[1]

النظام الليلي هو عكس النظام النهاري والخصيصة المركزية لهذا النظام هو الدفء والسكينة والتوازن وإذا كان النظام النهاري يقوم على النقض فإن النظام الليلي «يتجه من قطب إلى آخر فلا نزاع ولا جدال بين الأبيض والأسود بل يندمجان مع بعضهما ليتحوّلا إلى اللون الرمادي. وكذلك الليل لا يأتي مقابل النهار بل إنه عتبات الفجر ويصوّر الليل بضوء طبيعي بدائي أو اصطناعي.» (عباسي، ١٣٩٠ش: ٩٠) مع النظام الليلي، يتم تحويل كل الصور المرعبة والمقلقة في النظام النهاري بخلق تشاكلات جديدة أكثر ألفة وحميمية. بناء على هذا، فإن الصورة في النظام الليلي تبدو أقل خوفاً من

1. regime night of imaginary.

الموت «فالترسيمات تستبدل من السقوط المريع إلى هبوط (نزول) الأعماق المريحة بحركة بطيئة يمكن التحكّم بها تمنح الليل ألواناً تذوب فيه مصطحبة بالضوء تضاءل الخوف معه.» (المصدر نفسه: ۹۲) كما أشرنا آنفاً، هناک العديد من الرموز المرعبة في رواية الملكوت بسبب موضوعها المرعب. وأكثر هذه الرموز التي تخدل في النظام النهاري للصور تدل على أن الكاتب بتذكيره لدلالات الموت إنما يرمي إلى منح تصرفات الشخصيات الشريرة في قصته معنىً يليق بهم. وبالتالي فإن الرموز التي يبدو عنصر الخوف فيه ضئيلا استخدمت في حدها الأدنى (۱۵) مرة. في السطور التالية نشير إلى بعض رموز النظام الليلي في رواية الملكوت:

البنيات التركيبية[1]

في هذه الرموز «يتم التواصل والترابط بين العناصر المضادة كالربيع والشتاء، النهار والليل عبر عنصر الزمان.» (عباسي، ۱۳۸۰ش: ۱۷) فهذا الخوف الكامن في كل من هذه الظواهر المخيفة والمرعبة يتم تعديلها أو تحويلها إلى رموز إيجابية أخرى. وقد وردت الرموز ذات البنية التركيبية في رواية الملكوت ثلاث مرات. في بداية القصة يصف الكاتب الليلة التي دخل الجن جسم السيد مودت مستخدماً ألفاظاً كضوء القمر، البدر، النور الخفي. «كان السيد مودت وثلاثة من أصدقائه مجتمعين في ليلة مزدانة بسنا قمر يلفه جوّ شاعري ملائكي. كان القمر اكتمل بدراً .. يتراءى في الفضاء حبر الضوء الخافت.» (صادقي: ۵) في جزء آخر من الرواية يصف م.ل غرفة الدكتور حاتم بأنها ملوّنة وجميلة «ربما أبدع فقط في طلاء الجدران، لأني رأيت العديد مثل هذه الغرف القديمة التي تحتوي على القمر والنجوم والنوافذ الإهليليجية البيضاوية الشكل.» (المصدر نفسه: ۳۳) في مكان آخر من الرواية يصف الكاتب عيادة الدكتور حاتم بأنها هادئة وغير مرعبة «عند كآبة غروب الشمس ترى مزيجاً من البياض والسواد على الجدران والمنازل وترى الشفق الأحمر في السماء، وأطفال يلعبون وكلب متشرّد ينظر باستغراب ودهشة إلى البشر وينتظر نهاية العمل.» (المصدر نفسه: ۷۷)

---

1. Synthetique.

البنيات الصوفية[1]

تكشف صور هذه الرموز عن جانب حسن للأشياء وتشمل صوراً «تحفّز على الاستقرار والسكينة.» (Durand, 1992: 133) وتدل بعض الرموز ذات البنية الصوفية على «ألفاظ ومفاهيم تبعث الخوف والرعب فی النفوس إلا أنها فقدت طبيعتها المخيفة والمرعبة أو قللت منها.» (المصدر نفسه: ۱۳۵) يصف جيلبير دوران هذا النوع من الرموز بالقلب أ والعكس حيث تقلب طبيعة بعض الصور والقيم. على سبيل المثال يستخدم الكاتب الدهاليز الملتوية بدلاً من السراديب المظلمة، والابتلاع بدلاً من الافتراس، والانغماس بدلاً من الغرق، والهبوط او النزول بهدوء بدلاً من السقوط. وقد ترددت رموز القلب فی رواية الملكوت أربع مرات. فی جزء آخر من الرواية، عندما فحص الدكتور حاتم السيد مودت، أدخل عتلة فی حلقه. فلتقليل الخوف من المشهد، يستخدم المؤلف الإرسال ميلّيمترًا بدلاً من الإدخال: «أجاب الدكتور حاتم وقد انحنى على صدر السيد مودت و كان يرسل العتلة ملّيمتراً ملّيمتراً إلى الأسفل.» (صادقی: ۱۲) وفی مشهد آخر يتخذ الجن فی جسم السيد مودت صورة مقلوبة يختلف عن سائر الأجنة. فعلى الرغم من أنه جن ولكن وجهه ليس مخيفاً ولديه صبی جميل: «فبعد ذلك خرج الجن ليلا.. وعلى رأسه قبعة طويلة حمراء لامعة فيها خصلة .. ويضم إلى أحضانه صبياً جنياً جميلاً لوزی العينين نبتت للتو شعيرات شاربه.» (المصدر نفسه: ۲۲)

يصف جيلبير دوران مجموعة أخرى من الرموز الصوفية تدعى الرموز الحميمية[2] معتقداً «أن الإنسان يحاول من خلال الاحتماء ببيت آمن وعالم هادئ يسوده السلام، أن ينقذ نفسه من براثن الزمن المدمّر، حيث إن البيت عبر مختلف تشكلاته هو دائماً صورة للحميمية المريحة.» (Durand, 1992: 139) فی هذا المكان، يحاول أن يجد نفسه ويجدد ماضيه وبالتالی يمكنه على الأقل نسيان مضی الزمن ولو لفترة قصيرة. فی رواية الملكوت، استخدم الكاتب رمز المكان أو المنزل ثمانی مرات فی وصفه لغرفة عيادة الدكتور حاتم. لأن هذا المكان بمثابة الملجأ له حيث يمكّنه من التخطيط

1. mystique.

2. intimite.

لمؤامراته المشؤومة والفظيعة، لهذا تراه يطلب من مرضاه «ألاّ تعتقدوا بأن منزلی حديقة حيوانات.» (صادقی: ١٤) يبدی السيد م.ل استغرابه من غرفة الدكتور حاتم ويقول: «غرفة غريبة؟.. أستغرب أحياناً لوجود بعض الأشياء الغريبة والمدهشة حتى الآن. ولكن مازلت أكثر استغراباً لغرفة زخرف سقفها بالمرايا ونقوش القمر والنجوم، جدرانها يموج فيها مزيج من آلاف الألوان المختلفة على الرغم من أنها قد تكون نوعًا من التسلية للدكتور حاتم "..» (صادقی: ٢٦-٢٧) هذه الغرفة هی مأوى أسراره والمكان الآمن وهی صورة من الحميمية المريحة بالنسبة للدكتور حاتم «إننی أحظى بامتيازات بارزة فی هذه الغرفة.» (المصدر نفسه: ٣٣) ظناً منه أنه يوقف مجرد الزمان فی تلك الغرفة لكی يقلل من حيرته وفوضويته، وإن أدت به هذه الفوضوية إلی ارتكابه أبشع الجرائم وتحويل مدينة من الأحياء إلی مجرد مقبرة من الأموات. (المصدر نفسه: ٢٤)

النتيجة

بالحضور الواسع للموت والخوف من الزمان، تبرز أهمية الزمان فی رواية الملكوت حيث إنه يتصدر العناصر الأخرى فی القصة، فلعب دوراً بارزاً فی ترسيم صورة سلبية غالبة على القصة إلی جانب تسليط الضوء أكثر على النظام النهاری للخيال بقطبه السلبی (٩٠٪) الجدول الآتی يوضح توزيع أنواع التصنيفات الخيالية فی رواية الملكوت:

	النظام النهاری						النظام الليلی		كل الخيال
	النهاری الإيجابی			النهاری السلبی			التركيبية	الصوفية	
	الارتقاء	الضوئية	الفصل المضاد	ترسيمات السقوط	التشكل المعتم	الرموز الحيوانية			
التكرار	٦	٢٦	٨	٧٢	٢٢٥	١١٤	٣	١٢	٤٦٦
المجموع	٤٠			٤١١			١٥		

تتعامل شخصيات رواية المملكة مع حقيقة الموت ولا يمكنها أبداً التحكم فی الفترة الزمنية فی حياتهم. فی خضم هذا الصراع، يتم ترسيم الصور فی أذهانهم، والتی

تكمن وراءها كل المخاوف من مضي الزمن (النظام اليومي السلبي). لكن بعض تلك الشخصيات، مثل السكرتير الشاب والسيد مودت، يتخذ دون وعي تدابير تعويضية لإيجاد حلول لخوفهم وقلقهم (مجموعة نظام يومي إيجابي). ونتيجة هذا الصراع يظهر مجموعة صور خيالية ثنائية القطب:

ثنائي السقوط/الارتقاء: شهدت ترسيمات السقوط حضوراً واسعاً بالنسبة لترسيمات الارتقاء (٧٢ مقابل ٦) في رواية الملكوت ما يفسّر أن الكاتب إنما عمد إلى ذلك ليشغل بال القارئ بالخوف والقلق ويضعه في أجواء مليئة بحالة من الرعب المصطحب بالسقوط والقلق النفسي والجسمي. فوقوع الأحداث في الممرات الضيقة والغرف المرعبة والغريبة في عيادة الدكتور حاتم ودهاليز ملتوية في حديقة السيد مودت خير دليل على ذلك.

ثنائي الظلام / النور: إن كثرة تكرار الرموز ذات التشكل المعتم بالنسبة للرموز المضيئة (٢٢٥ مقابل ٢٦) تدل على أن الحالات المروعة والحزينة لشخصيات القصة لا تأتي إلا عبر وصف الظلام وحالة الرعب، منه ما يعبر عن خوف السيد مودت والصراع النفسي الذي يعاني منه السيد م.ل، وعزلة الدكتور حاتم والشخص المجهول. وفي وسط ترسيم رموز الظلام نرى كيف أن شخصيات القصة تقع ألعوبة بيد شيطان وجود الدكتور حاتم وهي عاجزة عن إنقاذ نفسها ومصيرها الداعي للقلق من ذلك الشيطان.

ثنائية التشكل الحيواني/ رموز الفصل المضاد: تعدّ الرموز ذات التشكل الحيواني أكثر الرموز تكراراً وترددا في رواية الملكوت (١١٤ مرة) في مقابل رموز الفصل المضاد التي وردت (٨ مرات) في الرواية. تصور هذه الرموز الرعب والفزع في نفس القارئ وتجعله يغوص في الاضطراب النفسي في القصة. تعكس هذه الرموز المخاوف الكامنة من مضي الزمن التي عشعشت في عقول ونفوس كل من السيد م.ل والسيد مودت والسكرتير الشاب، فدمّرت خيالهم وذكرياتهم وحقائقهم أمام أعينهم. إن الرموز ذات التشكل الحيواني تراها تصبح أكثر رعباً وخوفاً عندما تتجانس مجموعات الصور الحيوانية مع ترسيمة السقوط والظلام ذلك لأن ما يجمع الصور والرموز أساساً هو بعد الخوف. في هذه الحالة تبتعد شخصية القصة عن النقاء والبراءة والحالة القدسية وتتجه

نحو الأسفل عمودياً حيث مكانة الشيطان والضلالة وبهذا يمنح الوضع العمودي قيمة سلبية هي النزول إلى الأسفل يتسم بترسيمة السقوط.

يبدو أن النظام الليلي أقل حضوراً في رواية الملكوت وبهذا الحضور الضئيل (١٥ مـرة) يتبين أن الكاتب إنما عمد إلى ترسيم دلالات الموت والخوف ليمنح سلوكيات الشخصيات الشريرة في القصة دلالة أكثر تآلفاً وانسجاماً مع طبيعتهم المتسمة بالعتمة والوحشة، لهذا نرى الرموز المتمثلة في النظام الليلي للصور وهي لا تعكس عنصر الخوف بقوة حضرت بشكل ضئيل جداً في الرواية.

المصادر والمراجع

الف. المصادر الفارسية

اسدالله‌زاده گودرزی، بیتا و ابراهیم ابراهیم‌تبار. (١٣٩٢ش). «الشخصية وترسيمات الشخصيات في رواية الملكوت». دراسات النقد الأدبي. العدد٢. الرقم٣١. صص ١١٩-١٤٤.

بيات، رضا (١٣٩٤/٦/١٤). «النقد الثلاثي لسپيد گرمارودی وفقاً لعلم الخيال في مدرسة باريس». موقع مكتبة مجلس الشوراى الاسلامى. المراجعة الأخيرة: ١٣٩٤/٩/١٢: http://ical.ir

بی‌نیاز، فتح‌الله. (١٣٨١ش). التشكل في قصص غوتيک. ط١. طهران: همبستگی.

پیردهقان، مريم. (١٣٩٢/٢/٦ش). «دراسة تحليلية لدور الصور في الخيال الاجتماعي جيلبير دوران». موقع الأنثروبولوجيا والثقافة. المراجعة الأخيرة: ١٣٩٤/٩/١٠: http://anthropology.ir

شاكرى، عبد الرسول و على عباسى. (١٣٨٧ش). «الخوف من الزمان عند الشخصيات‌القصصية محمود دولت‌آبادی: دراسة المكان الخالي لسالوش». شناخت. العدد١٣. الرقم٥٧. صص ٢١٧-٢٣٤.

شريفى ولدانى، غلامحسين و ميلاد شمعى. (١٣٩٠ش). «تحليل الصور الخيالية في شعر المقاومة وفق النقد الأدبي الحديث: منهج جيلبير دوران». أدب المقاومة. العدد٢. الرقم٣. صص ٢٩٩-٣٢١.

شريعتى، سارا. (١٣٨٥ش). «المجتمع - الانثروبولوجى للتخيل». دورية الخيال. العدد٥. الرقم١٧. صص ٨٨-٩٨.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. (١٣٧٨ش). صور الخيال في الشعر الفارسي. ط٧. طهران: آگاه.

صادقى، بهرام. (١٣٥١ش). ملكوت. ط٣. طهران: فاروس.

طغيانى، اسحاق و محمد چهارمحالى. (١٣٩٣ش). «بلورة الشيطان الأسطورى في رواية الملكوت لبهرام صادقى». الأدب الصوفي وعلم الأساطير. العدد١٠. الرقم٣٥. صص ٢٢٣-٢٥٦.

عباسى، على. (١٣٨٠ش). «تصنيف أنواع الخيال الأدبي على أساس النقد الأدبي الحديث: منهج جيلبير دوران». دراسات العلوم الإنسانية. العدد٨. الرقم٢٩. صص ١-٢٢.

ــــــــــــــ (۱۳۹۰ش). بنيــات نظام الخيــال من، وجهة نظر جيلبــير دوران. ط ۱. طهران: علمى وفرهنگى.

عرب يوسف‌آبادى، فائزه و عبدالباسط عرب يوسف‌آبادى. (۱۳۹٥ش). «دراسة مقارنة لنظام الخيال في غزليات بشــاره الخورى وحسين منزوى على أســاس منهج جيلبير دوران». دراسات مقارنة في الأدبين العربى- الفارسى. الرقم۱. صص ۱۱۱-۱۲۹.

غياثى، محمد تقى. (۱۳۸٦ش). تفسير الملكوت. ط۱. طهران: نيلوفر.

قائميان، پگاه. (۱۳۸٥ش). «تقرير عن خطاب الدكتور عباســى في ملتقى دراســة الخيال الفنى من وجهة نظر جيلبير دوران». دورية أكاديمية الفنون.العدد ٥. الرقم ٤٦. صص ۸-۹.

نعيمى، مجتبى. (۱۳۹۳ش). مكانة صور الخيال في الشعر. طهران: تنمية تعليم اللغة الفارسية وآدابها. العدد۱. صص ٥٥-٦۱.

هادى، روح‌الله و زينب نصيرى. (۱۳۹۲ش). «بنية التشــبيه في قصائد خســـروه وشــيرين وويس و رامين». الأدب الفارسى. العدد ۳. الرقم ۲. صص ۱۱٥-۱۳۱.

ب. المصادر العربية

أرسطو. (۱۹۷۳م). فن الشعر. ترجمة: بدوى، عبد الرحمن. ط۲. بيروت: دارالثقافة.

خمرى، حسين. (۲۰۰۱م). فضاء المتخيل: دراسة أدبية. ط۱. دمشق: وزارة الثقافة.

دوران، جيلبــير. (۱۹۹۳م). الأنثروبولوجيا: رموزها وأســاطيرها. ترجمة: عبد الصمد، مصباح. ط۲. بيروت: المؤسسة الجامعية.

النحــال، مصطفى. (۲۰۰۰م). «جيلبير دوران والمتخيل الإنتروبولوجى». مجلة الفكر والنقد. العدد۳۳. صص ۳۱-٤۰.

ج. المصادر الإنكليزية

Durand, Gilbert (1992). Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11ème édition, Paris

Chelebourge, Christian (2000). L imaginaire literature. ED. Nathan.

Maffesoli, Michel (1996), "The emotional community: research arguments", Trans: Don Smith, in The time of the tribes: the decline of individualism in mass society, New York: Sage, pp: 9-30.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م
ص ١٣١ ـ ٨٥

مقاربة أسلوبية في قصيدة "مَلحَمَة الصُّمُود" لسمير العُمَرى

عباس يداللهى فارسانى*

الملخص

تُعَدُّ الأسلوبية من المناهج النقدية واللسانية التى تتناول دراسة النصوص الشعرية فى شتى المستويات كالفونيمات، والإيقاع والحقول الدلالية والصور الشعرية للعثور على الدلالات ورصد الملامح الأسلوبية فى النصّ، فهى طريقة الشاعر فى تشكيل المادة اللغوية. يستهدف البحث دراسة السمات الأسلوبية فى شعر الشاعر الفلسطينى الحديث - سمير العُمَرى - عبر قصيدته "ملحمة الصمود". تمّ إعداد هذا البحث وفق المنهج الأسلوبى ثمّ الوصفى التحليلى للعثور على نماذج الصور الأسلوبية فى القصيدة والإبانة عن قصدية الشاعر فى توظيفها. حاول الشاعر عبر توظيف هذه الصور الأسلوبية إضفاء نمط من أنماط الجمال والتأثير على بنية القصيدة الحديثة. وأخيرًا خلص البحث إلى أنّ الشاعر أراد من خلال استخدام هذه الأنماط الأسلوبية التعبير عن العواطف والمشاعر المكبوتة التى ترأسها القضية الفلسطينية ليجعلها قضية إنسانية تشمل كلّ أبناء البشر على مرّ العصور. من أهمّ المظاهر الأسلوبية المدروسة فى هذا البحث المستوى الصوتى والإيقاعى والتركيبى والدلالى والصورة الشعرية.

الكلمات الدليلية: الأسلوبية، المتلقّى، الشعر الفلسطينى الحديث، الكيان الصهيونى.

*. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، ايران.
farsiabas@gmail. com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٩/١٦ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/١٠ش

المقدمة

يكتظّ النقد الأدبى الحديث بكثير من المناهج النقدية التى تأثّرت بمعظم التيّارات الفكرية والنقدية الجديدة من البنيوية والتفكيكية والهرمينوطيقية إلى أن اجتاحت المنهج الأسلوبى. لا ريب أنّ هذا المنهج النقدى يعنى النصّ الأدبى من الجانب الدلالى والموضوعى والبنيوى والجمالى. فمن هذه الملاحظة، يُعَدُّ المنهج الأسلوبى من المناهج النقدية التى تهتمّ بدراسة النصوص الأدبية عبر مستوياتها الدلالية المختلفة وتحليل أساليبها للكشف عن خبايا النصوص. إذن، فالأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التى تهتمّ بفحوى النصوص والكشف عن رسالتها من خلال تحليل العناصر الأدبية والروافد الفكرية معتمدة على مصدرين هامّين هما اللغة والبلاغة. ولا ريب أنّ المقاربة الأسلوبية للنصوص الأدبية تمثّل تلك المرحلة المتطورة فى الدراسات النقدية والبلاغية التى تقوم على التوزيع والاختيار للألفاظ عبر خارطة النصّ الشعرى. وانطلاقًا من هذا الموقف، تُعَدُّ هذه المقارنات الأسلوبية للنصوص الأدبية ضربًا من ضروب التحليل النقدى الذى ينبنى على الكشف عن مواطن القوّة والجمال للنتاج الأدبى للإبانة عن مفاهيم جديدة ضمن النصوص الأدبية.

تهتمّ الأسلوبية من هذا المنطلق بمعالجة النصوص الأدبية من خلال التحليل اللغوى من أجل العثور على الأبعاد والخبايا النفسية والقيم الفنية الموظّفة لدى كل شاعر حيث تبحث عن الخصائص التعبيرية والشعرية التى ينطوى عليها الخطاب الشعرى وتحديد السّمات اللغوية التى تضافر الشاعر ليحوّل نصّه الشعرى من القالب الإخبارى إلى نظام ذات تأثير جمالى لدى المتلقى. من ثمّ تتجاوز الدراسات الأسلوبية فى معظم الأحيان معالجة الأنماط التركيبية المختلفة ووظيفتها ضمن نظام اللغة من أجل دراسة الإطار العامّ للخطاب الأدبى وبواعثه لدى كلّ شاعر. يتّضح عبر فهم الأسلوبية وإمعان النظر فيها أنّ مهمّتها تعود إلى الإبانة عن الأسس والأنظمة اللغوية التى تؤدّى دورًا بارزًا فى تكوين الخطاب الأدبى المتميّز والكشف عن الوحدات اللغوية ودورها فى اتّساق النصّ وتماسكه.

الأمر الذى يتّضح لكل قارئ أو باحث ضمن الدراسات الأسلوبية أنّها تستفيد

كثيرًا من علم الدلالة، لأنّها خطوة متميزة ولبنة هامّة فی فهم النصّ الأدبی شعرًا كان أو نثرًا، كما يقوم هذا العلم –أعنی الدلالة– بتحليل المكونات الداخلية والخارجية للنص المبدع، ذلک لأنّ النصّ يتحرّک ضمن الدلالة ولا شیء يقوی علی ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقفها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوی الأسلوب عليه، ومن هنا نری قيمة علم الدّلالة بالنّسبة للتّحليل الأسلوبی حيث لا غنی للمحلّل عنه. (السد، ٢٠١٠م: ٤٨)

يتميّز الشــعر الفلســطينی الحديث بتوظيف الأنماط التعبيرية والأســلوبية التی تمثّل هموم الإنســان الفلسطينی المشــرد، وفی هذه الورقة البحثية سنحاول التعرف إلی أبرز أنمــاط الأســلوبية المختلفة ودورها فی إثراء اللغة الشــعرية وتخصيبها وتجســيد هموم الشــاعر الإنســانية والقومية ومدی فاعلية لغته الشعرية والشــعورية فی الكشف عن هذه الحنكة الأدبية. تحاول هذه الدراســة تســليط الضوء علی أهمّ المظاهر الأســلوبية فی القصيــدة المعنونة "ملحمة الصمود" عثورًا علی أبــرز النتائج التی تفصح عن مدی توفيق الشــاعر ونجاحه فی التفاعل مع الانفعالات الروحية والنفسية من خلال القضية الفلسطينية. ومن أهمّ هذه الأنماط الأسلوبية عبر خارطة هذه القصيدة ما يلی: المستوی الصوتی والإيقاعی والتركيبی والدلالی، وأخيرًا معالجة أبرز الصور الشــعرية وأكثرها توظيفًا ضمن هذا النص المبدع.

منهج البحث

تمّ إعــداد هذا البحــث وفق المنهج الأســلوبی أولًا، معتمدًا علــی المنهج الوصفی التحليلی ثانيًا من أجل تحليل المظاهر الأسلوبية وتمظهراتها ضمن النص الشعری وكيفية توظيف هذه المظاهر الأسلوبية لإضفاء الدلالة والجمال علی النص المبدع.

أسئلة البحث

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة المطروحة ومنها ما يلی:

١– كيف تعامل الشاعر عبر الأنماط الأسلوبية مع القضايا الإنسانية المحيطة به؟

٢– ما هی أبرز مظاهر الأسلوبية لدی "سمير العمری"؟

۳- ما العلاقة بين توظيف المظاهر الأسلوبية فى القصيدة وإنتاج الدلالة وتمثيل المواقف الشعرية والشعورية لدى الشاعر؟

٤- ما دور إفرازات هذه الأنماط الأسلوبية ومدى فاعليتها فى تخصيب المنجز الشعرى وتجسيد التجربة الشعرية والمقدرة اللغوية؟

فرضيات البحث

۱- من المفترض فى هذا البحث أنّ الشاعر اتخذ المستويات الأسلوبية أداة مطواعة للتعبير عمّا خامر كيانه من مشاعر وأحاسيس دفينة تجاه ما اعتصر نفسه من دخائل وهواجس روحية ونفسية.

۲- هناك فرضية أخرى تساعدنا على سبر أغوار النص الشعرى وهى أنّ توظيف مظاهر الأسلوبية ضمن خارطة النص الشعرى يمثّل الصلات الوطيدة بين الرؤية والتشكيل حيث استخدمها الشاعر لتجسيد الأهداف المرسومة والمقصودة خدمةً لبنية النص الرؤيوية وإنتاجًا لوظيفة جمالية تتواشج مع وظيفة إنسانية كبرى.

۳- من الفرضيات المطروحة فى هذا البحث أنّ الشاعر عمد إلى توظيف هذه الأنماط الأسلوبية للتعبير عن مدى تفاعله مع القضية الفلسطينية مع أنّه كان يعيش بين أبناء الوطن ويقاسى ما يقاسون. ومن ثمّ نستطيع القول إنّ توظيف هذه الأنماط التعبيرية كانت مقصودًا ومدروسًا من قبله إثراءً للغة الشعرية وتجسيدًا للتجربة الشعرية والشعورية معًا.

٤- من المفترض عبر البحث أنّ الشاعر اتخذ هذه الإفرازات الأسلوبية أداة طيعة للتعبير عن الانتماء القومى والإنسانى ومساهمة أبناء الوطن المحتلّ فى تصوير هذه المشاهد المأساوية، فمن ثمّ حاول عبرها تشحين اللغة بطاقات إيحائية تزيد النصّ الشعرى المبدع قوة وجمالاً.

خلفية البحث

لم يعثر الكاتب فى المواقع الإلكترونية أو المجلات العلمية المحكّمة على شىء من

البحوث والدراسات التى تمّ نشرها فيما يمتّ بصلة إلى تحليل المعطيات الأدبية لهذا الشاعر الفلسطينى الحديث، فلا يبعد إذا قلتُ إنّ هذه الدراسة مستقلة وقائمة بذاتها وفريدة فى نوعها حيث تحاول تسليط الأضواء وإضاءة ما يكمن وراء الأسطر الشعرية من مقاصد ومواقف شعرية وشعورية فى شعر هذا الشاعر الفلسطينى المعاصر. إذن، فالشاعر يريد عبر التقنيات التعبيرية مشاطرة كافّة أبناء البشر على مرّ العصور فى الأفراح والأتراح. ومن ثمّ اتخذ هذه المستويات الأسلوبية بمثابة أداة ناجعة وفعّالة لإثارة ما انتابه من هموم وهواجس للتنفيس عن المكروب وترسيم المستقبل المضىء للأمة الإسلامية والعربية.

هناك بحوث منشورة تمتّ بصلة إلى حقل الدراسة الأسلوبية للنصوص الشعرية، منها ما يلى:

أسلوبية التعبير اللغوى فى شعر سميح القاسم. رسالة الماجستير. شليم امحمد. جامعة قاصدى مرباح. ورقلة. ٢٠١٥م-٢٠١٤م. حاول الكاتب عبر هذه الدراسة الكشف عن أهمّ السّمات الأسلوبية فى قصائد الشاعر المعنونة (لا أستأذن أحدًا) لتحليل الأساليب التعبيرية التى سلكها الشاعر لبناء خطابه الشعرى ورصد الوقائع التعبيرية والمثيرات الأسلوبية التى ساهمت فى خلق التفاعل بين الشاعر والمخاطب ضمن هذه المدونة الشعرية. أسلوبية القصيدة الحداثية فى شعر ناصر لوحيشى قصيدة براءة وسنابل أنموذجًا. إبراهيمى راضية وسحارى مريم. رسالة الماجستير. جامعة يحى فارس. المدية. ٢٠١٥م-٢٠١٤م. حاولت الكاتبتان ضمن هذه الدراسة تبيين أهمّ السمات التعبيرية التى تؤثّر فى إثراء الخطاب الشعرى لدى الشاعر الجزائرى الحديث وما تلعب هذه الأنماط التعبيرية فى اتساق الكلام وترابطه من جانبى البلاغى والدلالى.

تجليات مقدسيّة فى الشعر الفلسطينى المعاصر؛ دراسة أسلوبية. إبراهيم نمر موسى. مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. مج ١٠، العدد ٢، ٢٠١٣م، صص ٣١٤-٢٩٣. حاول الكاتب عبر هذا البحث الإفصاح عن مكانة القدس الروحية والعاطفية فى نفوس المسلمين حيث اعتبرها محورًا من محاور الكون. لقد جسّد الشعراء صورة هذه المدينة عبر إنتاجاتهم الأدبية ضمن ثلاث محاور: الإشراق النورانى، الذاكرة

الجمعية، والأمّ والحبّ، فمن هذا المنطلق صارت القدس رمزًا شعريًا وعاطفيًّا لديهم.

المكوّن الأسلوبی فی شعر محمود درويش؛ مقاربة أسلوبية سياقية فی قصيدة عاشق من فلسطين. طاطة بن قرماز. جامعة حسيبة بن بوعلی. شلف. مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية. العدد ۱۹، ۲۰۱۸م. صص۷٦-٦۳. حاول الباحث ضمن الدراسة إقامة الصلات بين الأساليب التعبيرية ومدى مساهمتها فی إثراء اللغة الشعرية وترسيم السمات العاطفية والروحية للشاعر وما ساقه مساق توظيف نمط خاصّ من الأنماط التعبيرية.

دراسة أسلوبية فی قصيدة "وردة على جبين القدس" للشاعر الفلسطينی هارون هاشم الرشيد. فائزه پسندی ومحسن سيفی وأميرحسين رسول‌نيا. مجلة اللغة العربية وآدابها. جامعة قم. السنة ۱۲. العدد۲. ۱٤۳۸ه. تناول الباحثون فی هذه الدراسة الوافية أهمّ ملامح الأسلوبية وتأثيرها فی الإبداع الشعری وتخصيب الحصيلة الشعرية التی تمثّل تجربة الشاعر الإبداعية ومدى مقدرته اللغوية والأدبية فی توظيف هذه الأساليب التعبيرية والتقنيات البيانية.

قصيدة "رقيّة" لفدوى طوقان: دراسة فنية أسلوبية. زاهرة توفيق أبوكشك. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. جامعة الأردن. مج٤٦. العدد ۱. ملحق۲ . ۲۰۱۹م. صص۳۳۲-۳۱۹. قامت هذه الدراسة على مقاربة النصّ الشعری فی القصيدة المعنونة "رقية" مرتكزة على المنهج الفنی والأسلوبی فی تحليلها التطبيقی للقصيدة. فالرؤية التی تصوّرها الشاعرة تستثمر فی الكشف عن خبايا القصّ اليومی لمعاناة المرأة الفلسطينية ومن هنا صارت المقاومة خطابًا كبيرًا ومكثّفة عند الشاعرة. قد أغنت الشاعرة نصّها الشعری بمكوّنات نصية من حدث وحوار وزمان و... وما يحدث بين كلّ ذلک من صراع وتوتّر. وقف الكاتب فی هذا البحث عند محورين مهمّين وهما استحضار التراث بشقّيه الدينی والأدبی ودور التّكرار فی إبراز المواقف والحالات الشعورية.

أوّل ما يتميّز به بحثنا الراهن أنّه جديد فی نوعه وفريد فی ذاته حيث لم يتناول الباحثون دراسة شعر هذا الشاعر المناضل إلى الآن خاصّة من منظور الأسلوبية، فيُعَدُّ

هذا البحث الخطوة الأولى فى تسليط الضوء على المنجز الشعرى وكشف خباياه.

أمّا أهمّ المواضيع الأخرى التى ينطوى عليها هذا البحث فتشتمل على المحاور التالية حيث لم تتطرّق إليها كافّة هذه البحوث المذكور أعلاها: إقامة الصلة بين المنهج الأسلوبى والنقد الأدبى الحديث ومدى مساهمة النقد الحداثى فى التعبير عن مواقف الشاعر الانفعالية والنفسية والروحية خاصّة فى البيئة الفلسطينية التى تعانى الاحتلال الأجنبى منذ فترة بعيدة، ثمّ الإبانة عن أهمّ الصور الشعرية ودورها فى التعبير عن مكنونات الشاعر والكشف عن الأسباب والعوامل التى ساقت الشاعر الفلسطينى مساق توظيف نمط خاص من التقنيات التعبيرية والأسلوبية حيث نجد الشاعر الفلسطينى ينزاح عن اللغة المألوفة والمعهودة فى استخدام هذه الأنماط التعبيرية، وأخيرًا دور الحروف بنوعيها المجهورة والمهموسة ومدى مساهمتهما فى التعبير عن الغرض المراد لدى الشاعر المناضل.

الأسلوبية من منظور اللغة والمصطلح

تُعتَبَرُ الأسلوبيةُ من المصطلحات اللسانية التى ضربت جذورها فى المعجم اللغوى العربى وإذا أمعنا النظر فى النقد الأدبى القديم نجد أنّ علماء اللغة لم يكونوا بعيدين عن هذا المصطلح وعرفوها بأسرها إلاّ أنها وردت فى دراساتهم ضمن المسميات المختلفة. يتبلور لنا عند محاولة الكشف عن معنى الأسلوب اللغوى أنّه مادة (س ل ب) وردت عند الزمخشرى بمعنى الأخذ حيث يقول: سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد وسلكتُ أسلوب فلان: طريقته ويقال للمتكبّر: أنفه فى أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة. (الزمخشرى، ١٩٩٨م: مادة سلب)

ومن المعلوم خلال ما عبّر عنه الزمخشرى أنّ الأسلوب يرادف الطريق والمنهج، كما ذهب ابن منظور فى لسان العرب إلى أنّ «الأسلوب يقال للسّطر من النخيل وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب وقال: الأسلوب الطريق والوجه والمذهب.» (ابن‌منظور، لاتا: مادة سلب)، فالأسلوب عند ابن منظور يشتمل على معنى الطريق والاستقامة الواضحة

كما يدلّ على طريقة لكل فرد من أبناء البشر فى الكتابة والقول. ولكل فرد من الأفراد أسلوب ومنهج يختصّ به حيث لا يتجاوز الآخرين.

أمّا المراد بالأسلوبية من جهة المصطلح فإنّها «المنوال الذى تُنسَجُ فيه التراكيبُ أو القالب الذى يفرغ فيه.» (ابن خلدون، ۲۰۰٥م: ٥۲۲) من هنا يتّضح لنا أنّ الأسلوب هو الصورة والبناء التركيبى الذى يفهمه المتلقّى من أسس التراكيب الواردة ضمن النصّ المبدع وبهذا يعتبر ابن خلدون الأسلوبية صورة من صور التعبير البيانى الذى ينهجه الشاعر أو الكاتب عبر طريقة غير عفوية وذهنية حيث يدقّق النظر فى اختيار الألفاظ والتراكيب اللغوية للتّأثير فى المتلقّى.

من النقّاد المعاصرين من ذهب إلى أنّ الأسلوب «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الإيضاح والتأثير.» (شايب، ۱۹٦٦م: ٤٤)، بناء على هذا، فالأسلوب أو الأسلوبية طريقة ينهجها الإنسان فى الكتابة والتعبير عن المعنى وذلك لما يخلق من تأثير فى نفسية المخاطب وإيضاح الفكرة.

أثارت قضية الأسلوبية جدالًا مريرًا بين النقاد والدارسين حيث لم يوافقوا على تعريف شاف ومحدد لهذا المصطلح، ومنهم من ذهب إلى أنّ الأسلوبية «علم وصفى يبحث الخصائص والسمات التى تميز النصّ الأدبى بطريق التحليل الموضوعى لأثر الأدبى الذى تمحور حول الدراسة الأسلوبية.» (المسدى، ۱۹۸۲م: ۳٤) يتبيّن لنا عبر إمعان النظر فى النظريات المختلفة حول الأسلوبية ودورها فى الكشف عن النص الأدبى أنّ البحث الأسلوبى فى معظم الأحيان يتّخذ المعطى الأدبى بمثابة مدخل رئيسى للتحليل، فمن هذا المنطلق «تتفق كلّ الاتجاهات الأسلوبية على أنّ المدخل فى أية دراسة أسلوبية ينبغى أن يكون لغويًا، فالأسلوبية تعنى دراسة النص الخطاب الأدبى من منطلق لغوى.» (طحان، ۱۹۸۱م: ۱۱٦)

صلة الأسلوبية بالنقد الأدبى

تُوجَدُ فى الدراسات الأسلوبية علاقات وطيدة بين الأسلوبية والنقد الأدبى، فإنهما متشابكان يهمّان بالتحليل والتفسير وسبر أغوار النتاج الأدبى ومن هنا يشتركان فى

مجال دراسة الأدب والنصوص الأدبية المبدعة، إلاّ أنّ الأسلوبية تقوم بتحليل النصوص بغضّ النظر عمّا أثّر في تكوينها ونشـأتها من ظروف سياسـية واجتماعية واقتصادية وإلخ ... فمجال عمل الأسـلوبية ينحصر في النص، أمّا النقد فلا يغفل في أثناء القائمة أصلاً على النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمتها الجمالية. (أبوالعدوس، ٢٠٠٧م: ٥٤) وانطلاقًا من هذا الموقف، يتناول الأسـلوب دراسـة النص نسقيًا والنقد يعـالج النصّ من منظور التراكيـب والصور والأخيلة. فالناقد يركّـز اهتمامه ويكرّس جهوده في عملية النقد على دراسـة النصّ من جهة العناصر الداخلية وفحصها نسـقيًا متّجهًا نحو الاهتمام بالمكوّنات التي تنجرّ إلى تكوين النصّ.

لا ريـب أنّ النقـد يُعَدُّ معيارًا ومقياسًـا لـلأدب، ويحاول الإلمام بكافّـة المؤثّرات الخارجيـة فـي عملية التكوين، ومن هذه الناحية يتمهّد له السـبيل لاسـتثمار النزعة الأسـلوبية لتحليل النصّ المبدع ليتّخذها رافدًا هامًّا مـن الروافد الفكرية والثّريّة في عملية التحليل والتفسـير. تعمل الأسلوبية في مجال النقد الأدبي على كشف المكوّنات اللغوية المنسـقة وتربط عملية التحليل والتفسير ببواعث وأسباب خارجية ساهمت في نشـأة النص وخلقه، وهي «مهمّة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة وفي اسـتنباطه مجموعة مـن المبادئ التي يقيس بها أعمالاً تختلف فـي طبيعتها من الجودة والرداءة.» (عبدالمطلب، ١٩٩٤م: ٣٥٢)

نستنتج من خلال العلاقة بين الأسلوبية والنقد أنّ الأسلوبية تعتمد في معظم الأحيان على نظام اللغة وقواعدها حيث تتّسـم هذه الدراسة بالضيق وعدم الاتّساع، بينما تُعَدُّ الدراسـة النقدية للغة خطوة ومرحلة ثانية حيث تصير العلاقة بينهما سـطحية دون أي تعميق، فالأسلوبية «أضحت مغايرة للنقد الأدبي ولكنّها ليست هادمة له أو وريثة، وعلّة ذلك أنّ اهتمامها لايتجاوز لغة النصّ فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، وأمّا النقد فاللغة عنده هي إحدى العناصر المكونة للأثر الأدبي.» (سليمان، ٢٠٠٤م: ٣٧)

نبذة عن الشاعر

يُعتَبَرُ الدكتور "سمير العُمَري" أحد شعراء العرب الذي يمازج بين الأسلوب وحداثة

المضمون وهو مفكّر عربى ذو همّ إنسانى ممتدّ وله جهود رائدة فى النهوض بالمشهد الأدبى ورعاية الإبداع وصقل المواهب. استطاع الشاعر عبر المعطيات الأدبية أن يربط بين التجربة الشعرية والحالة الشعورية مما يجعل المتلقّى أن يتعامل معه تفاعلًا قويًّا.

وُلِدَ الشاعر عام ۱۹٦٤م فى قطاع غزّة وهاجر وأسرته إلى "السويد" عام ۱۹۹۸م ويحمل الجنسية الفلسطينية. يرأس الشاعر حالياً الاتحاد العالمى للإبداع الفكرى والأدبى وهى منظمة ثقافية عالمية تسعى لبناء جسور التواصل الثقافى مع الآخرين وتقديم الهوية الثقافية الإسلامية كمنتج حضارى راقٍ ومساهم. يُعتَبَرُ أيضًا رئيس تحرير لمجلة "الواحة" الثقافية الصادرة عن رابطة الواحة الثقافية. أصدر الشاعر ديوانين شعريين معنونين "كفّ وإزميل" و"شُرفة الوجدان" حيث يتمحوران حول التجربة الشعرية والشعورية معًا خاصة فيما أصاب الشعب الفلسطينى المضطهد من تقتيل وتشريد وتعذيب وتهجير قسرى، إذ حاول الشاعر عبرهما تجسيد همومه ومعاناته النفسية والروحية تجاه جرائم الحرب ضدّ الشعب الفلسطينى المقهور.

نبذة عن قصيدة ملحمة الصّمود

تُعَدُّ هذه القصيدة النضالية من أبرز القصائد الحماسية للشاعر حيث حاول عبرها تصوير ما حلّ بالشعب الفلسطينى المقهور من غصب واحتلال وإراقة دماء الأبرياء من أطفال وشيوخ ونساء وترسيم الممارسات الإرهابية والمجازر البشعة التى قام بها الكيان الصهيونى فى فلسطين المحتلّة. تمّ نشر هذه القصيدة الغراء فى ديوان الشاعر المعنون "كفٌّ وإزميل". يتضح للقارئ عبر إمعان النظر فى تضاعيف هذه المجموعة الشعرية أنّها تتميّز بصدق التعبير ورهافة الإحساس وثراء التجربة الشعرية التى تكسب هذا المنجز الشعرى مصداقية لدى السامع أو المتلقّى.

مقاربة أسلوبية لقصيدة "ملحمة الصمود"

المستوى الصوتى

اهتمّت الأسلوبية بالمستوى الصوتى ودوره فى إنتاج المعنى اهتمامًا كبيرًا وذلك

لمـا لقيـه علم الأصوات من مكانـة مرموقة فی ضوء علم اللغـة الحديث. لا ريب أنّ الصوت يخلق أثرًا كبيرًا على المتلقی ويثير فی كيانه هيجانًا وردّة فعل تجاه ما ورد فی النصّ أو القصيدة من أفكار ومواقف. فدراسـة الأصوات فی خارطة النص الشـعری تُعَـدُّ بوّابـة للدخول فی عالم النصّ الأدبی والغوص فی عالمـه الداخلی. من ثمّ نتناول دراسة الأصوات ضمن هذه القصيدة تبيينًا لطبيعة الأصوات وعلاقتها بالعناصر اللغوية والمظاهر الأسلوبية الأخرى.

يُعتَبَرُ الصوت عنصرًا أساسـيًا وهامًا فی نظام اللغة، إذ تتّضح قيمة الأصوات من خلال ما تكشف عن المعنی والدلالة وهی أصغر وحدة فی إطار اللغة، ذلک لأنّ الصوت «عرض يخرج مع النفس مستطيلًا حتی يعرض له فی الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسَمَّى المقطع العارض له حرف.» (ابن جنی، ١٩٥٤م: ٦)

الأصوات المجهورة

من أكثر الأصوات ترددًا فی هذه القصيدة، الأصوات المجهورة التی تدلّ على القوّة والشدة، فالمراد بهذا النمط من الأصوات تلک الأصوات التی تخلق حركة عند الخروج من الوترين الصوتيين حيث «علماء الأصوات اللغوية يسمّون هذه العملية بجهر الصوت والأصوات اللغوية تصدر بهذه الطريقة أی بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين فی الحنجرة تُسَمَّى أصواتًا مجهورة، فالصوت المجهور هو الذی يهتزّ معه الوتران الصوتيان.» (أنيس، ١٩٦١م: ٢١) تنطوی هذه الأصوات فی اللغة العربية على ثلاثة عشـر حرفًا وهی: ب، ج، د، ذ، ز، ر، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن ويضاف إليها أصوات اللين.

طبعًا لا يتّسـع لنـا المجال لمعالجة كافّة هذه الأصوات المجهـورة وفی هذه العجالة يشار إلى أكثرها ورودًا فی نصّ القصيدة. وقد توزّعت كما يبيّنه الجدول التالی:

الصوت	عدد التواتر
العين	٢٥
الغين	١٧
الهمزة	٢١

الباء	١٥
اللام	٣٢
النون	٤٤
الدال	٣٤
الجيم	١٦
ذال	١٤
ز	٨
ر	٧
ض	٦
ظ	٤

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ الحروف المجهورة من أكثر الحروف توظيفًا ضمن خارطة النصّ الشعرى لما له من تأثير واضح فى التعبير عن التجربة الشعرية والشعورية للشــاعر المقاوم. الذى يتمثّل لنا خلال هذه القصيدة أنّ الشــاعر حاول عبرها ترســيم إدانة الممارســات الإجرامية للكيان الصهيونى ضدّ الشــعب الفلسطينى العزّل وتصوير ما حلّ بهم من قتل ودمار وإراقة دماء الأبرياء. أراد الشاعر فى هذه القصيدة المعنونة "ملحمة الصّمود" تصوير ذلک الصبر الحاســم والعزم الراسخ والمثابرة النموذجية لهذا الشــعب المضطهد تجاه الكيان الصهيونى المدجّج رغم كل الحصار والقصف واغتصاب الأموال.

تبــينّ لنا عبر هــذه القصيدة أنّ صوت (الــلام) و(النون) من أكثــر الحروف توظيفًا فــى القصيدة حيث تدلّان على الأمــل والوجع والمرارة. كما أنّ الــلام تعبّر عن معنى الألم والأنــين وتحمل فى طيّاتها معنى عدم الاستســلام والرضــوح من خلال الاقتران بألفاظ (الإباء، العلاء، اللُّجج، ليث، و...)، وأيضًا نجد هذا المعنى لحرف النّون ضمن هذه المفردات (نار، نصر، نهار، سنابل، نوائب، عرين و...).

يدلّ انتقاء هذه الأحرف المتلاحمة مع المواقف النفسية على الجذور القديمة فى اللغة العربية لاختيار هذه الأحرف عند الشاعر العربى، لأنّ العرب «يجعلون الحرف الأضعف والألين والأخفض والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقلّ وأخفى عملًا وصوتًا، ويجعلون

الحرف الأقوى والأشـّـد والأظهر والأجهر لما هو أقوى عملًا وأعظم حسنًا.» (الرافعى، ١٩٧٤م: ١٠٧) بنــاء على ذلک، أكثر الشــعراء المحدثون مــن توظيف هذين الحرفين – أعنى اللام و النون– لما وجدوا فيهما من انحراف عن التعبير عمّا خامرهم من مشاعر وأحاســيس تنسجم مع الواقع المحيط بهم، فاعتمدوا على توظيفهما بكثرة فى قصائدهم لتجســيد ما ألمّ بهم من واقع وتصوير ما هو مرجوّ ومطلوب ليصبح واقعًا معاشًــا. فظلّ هذان الحرفان متنفسين كبيرين يضافرانهم على التعبير عن الواقع ومختلجاتهم والتصريح عن مكنوناتهم ومشــاعرهم تجاه الواقع المعيش، فلم يجد هذا الشــاعر متنفسه، إلّا عبر إيــراد الحروف المجهورة لكثــرة دلالاتها القوية والعميقة لانســجامها مع المعانى التى تمّ تمثيلها ضمن خارطة النصّ الشــعرى ليخلق إيقاعًا موســيقيًا تستسيغه الأذن فيهيج مشاعر المتلقّى تجاه القضية أو القضايا المطروحة فى النص المبدع. (نورالدين، ١٩٩٦م: ٧٩)

نلاحــظ أنّ الأصوات المجهورة خاصّة اللام والنون ضمن خارطة النصّ الشــعرى تعبّر عن معنى الألم والوجع والحزن الناتج عن الاحتلال الأجنبى للوطن الأمّ.

إذن، فاللام والنّون تدلّان على التفائل بحياة أفضل بعد هذا التدمير والتهجير والتقتيل ولاتزال شمس الانتصار تبزغ فى فضاء الوطن المقهور وسوف تبدّد الظلام الدامس.

إنّ المتأمّل فى امتداد هذه شــبكة النصّ الشــعرى يجــد أنّ هيمنة النون واللام فيها تجسّد ذلک الصراع المحتدم الذى ينتاب الشاعر المقاوم وتحيط بذاته الشاعرة وتمثّل نمطًا كبيرًا من الصراع بين الأمل والألم، بين الواقع المعيش المزرى والواقع المأمول والمطلوب الذى سوف يتبلور وإن طال به الزمن.

وظّــف الشــاعر هذه الأصوات فــى موقف يعبّر فيــه عن تلک المواقف الشــعرية والشعورية ليمثّل عبرها تلک التجربة الذاتية التى تعتصر نفسه وتثير خلجانه الروحى، فلــم يجد للتعبير عنها ســوى هذه الأحرف المجهــورة لتوصيل الرســالة والغرض إلى المتلقى ليساهمه فى الآلام والأوجاع، ومن ثمّ اتّخذها متنفّسًا يخفّف من آلامه وأحزانه، فجــاءت هذه الأحــرف مفعمة بالمرارة والحرقــة الروحية، لأنّها تنبــع من قلب أحرقه الاحتــلال والاغتصاب والتهجير. من أقلّ الأصوات اســتخدامًا فــى القصيدة (الضّاد

والظّـاء) والسـبب يعود إلى أنّ كلا منهما يحتاج إلى مجهـود قليل في النطق به ولذلک لم يكثر الشـاعر مـن توظيفهما. ولعلّ قلّة التوظيف تعود إلى استسـلام الحكام العرب وبعض الدول الإسـلامية أمام سطوة الكيان الصهيوني عثورًا على مصالحهم الشخصية وترويـج فكرة تطبيـع العلاقات مع الكيان الصهيوني. وهذا يعنـي أنّ (الضاد والضاء) تعبّر عن معنى التماسـک والتلاحم والتضامن على خلاف ما ذهبت إليه الدول العربية والإسلامية.

الحروف المهموسة

لاحظنا مسبقًا أنّ الشاعر عمد إلى توظيف الحروف المجهورة تعبيرًا عمّا خامره من مواقف روحية ونفسـية خلقتها قضايا مختلفـة خاصّة ما يمتّ بصلة إلى قضية الاحتلال الأجنبي لفلسطين، مسقط رأسه، فقام بتوظيف الأحروف التي تمثّل هذه الحالة المأساوية أكثر تمثيل. استعمل الشاعر المقاوم الأحرف المهموسة أيضًا كأداة تناسب تلک المواقف الشعرية وصارت هذه الحروف وسيلة مطواعًا تخدم المواقف الرؤيوية للقصيدة.

المـراد بالهمس هو ملمح صوتي يتميز بالليونـة في طبيعته وتكوينه، وفيه ملمح من الحـزن وأحيانًـا على العكس من الجهر، فـلا اهتزاز معه للأوتـار الصوتية، فالصوت المهمـوس هو الـذي لا يهتزّ معه الوتـران الصوتيان، ولا سُمِعَ لها رنـين حين النطق به والصوت المهموس بهذا المفهوم كلّ صوت تمّ إخفاؤه فيه ليونة يجري النفس مع الحرف لضعف الاعتماد عليه. (أنيس، ۱۹٦۱م: ۲۰)

إنّ المتمعّن في هذه القصيدة يجد ضربًا من التوظيف الدقيق لهذه الحروف المهموسـة التي تناسـب الموقف والأزمة الروحية التي اعتصرت نفس الشاعر وأثارت أحاسيسه وعواطفه الدفينة. يمثّل هذا الجدول أكثر الحروف المهموسة دورانًا في هذه القصيدة:

الصوت	عدد التواتر
التاء	٥٦
الحاء	۳۹
السين	۲۷

ث	٦
خ	١٢
ش	٢٠
ص	١١
ط	٨
ف	١٠
ق	٩
الكاف	٨
الهاء	٥

نلاحـظ عبر إمعـان النظر فی ثنايا هذه القصيدة أنّ توظيـف هذه الحروف تتلاحم والموقف الشعری والشعوری. كما نشاهد خلال هذا الجدول أنّ التاء من أكثر الحروف ورودًا فـی القصيـدة وهي ما جاءت فی المفردات التاليـة (الانعتاق، البطولة، التراب، البيت، التوت، التِّبر و...). لا ريب أنّ كثرة الورود لهذه الأصوات المهموسة تعمّق الدلالة والتمطيط عبر خارطة النص الشعری مما تجسّد تلك المواقف المتأزمة والمأساوية لدى الشـاعر حيث تنسـجم مع ثيمة الحزن والألم وتمثّل تلك المشـاهد المأساوية والمحزنة للوطن المعيق.

يحيل بنا توظيف الحاء فی القصيدة نحو ترسـيم تلك العلاقات الوطيدة والمتشابكة بين الصوت ومعناه النفسـی الـذی ورد خلال ألفاظ (الحماقة، الحقـد، الحِمَم، البحر، الجراح، الحروب، الحصار، الأرواح...). فلا ريب أنّ هذه الحروف كلّها توحی بالإعتاق والحريـة التی جعلها الشـاعر ملجأ ينفّس بـه عن آهاته ومكنوناتـه فنثرها فی ثنايا قصيدته ليضفی عليها ضربًا من السلاسة والخفّة التی تحمل فی طيّاتها دعوة إلى التغيير ونفض الغبار عن الماضی فی محاولة لصنع غد أفضل تشـرق فيه شمس الإسـلام على المظلوم، وتصان فيه الحقوق. (خميس، ٢٠٠٩م: ٢٦)

نلاحظ أنّ توظيف السـين عبر القصيـدة التی تكررت ٢٧مـرّة واضحة فی النصّ الشـعری ومنه ما ورد فی كلمات (استمرأ، السُّبل، الأنفاس، السيف، السلاح، السنين، الكأس و...). يدلّ هذا الحرف فی كيان الشـاعر المتأزّم على ترسـيم بسـمات الأمل

والرجاء نحو المستقبل المشرق للشعب المقهور، فضلًا عن الوظيفة الإيقاعية التی تنمّ عن عمق الشعور الإيمانی بمستقبل أفضل وأعلی.

إذا قمنا بالمقارنة بين الحروف المجهورة والمهموسة عبر هذه المقطوعة الشعرية نجد أنّ الحروف المجهورة جاءت أكثر توظيفاً بالنسبة إلی المهموسة وهذا يدلّ علی أنَّ القصيدة المعنونة "ملحمة الصمود" لا تصوّر لنا حالة الهدوء والاطمئنان لدی الشاعر المقاوم، بل جاءت هذه الحروف لتعبّر عن الرفض والتمرد والمواقف الثورية وترسيم الحقيقة المأساوية للشعب الفلسطينی العزّل وما يعيشه هذا الشعب من ظروف تعسة ومأساوية.

المستوی الإيقاعی

تُعَدُّ البنية الموسيقية من أهمّ جوانب التجربة الشعرية، إذ «تنساب أنغامها فی وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية وتوقظ لديه التلوين الإيقاعی الذی يستخدمه وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبرة اللفظ وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار.» (أنيس، ١٩٨١م: ٣٤) حاول الشاعر الفلسطينی الحديث تحويل الإنتاجات الأدبية إلی نغمات وترانيم تعبّر بصورة واضحة عن الثورة والنضال والغضب ضد العدو الشرس. إذن، فالحركة الموسيقية ضمن خارطة النص الشعری تنمّ عن تموج الذات الشاعرة والهدف الرئيس من عملية تكوين الموسيقی، فليست الموسيقی سوی مشاعر الشاعر وأحاسيسه التی تعمل علی إيجاد شعور يتلاحم مع معنی النص الشعری.

الموسيقی الخارجية

تلعب الموسيقی الخارجية دورًا بارزًا ومحوريًا فی صناعة موسيقی الشعر وهی التی يُرادُ بها «موسيقی الشعر التقليدية وحتی تلك الحديثة المتمثّلة فی قصيدة التفعيلة التی كانت تعتمد علی جرس الموسيقی الخارجية وعلی توالی الوحدات الموسيقية أو النغمية، ويدخل فی هذا الباب الأوزان العروضية التقليدية وهی التی بقيت لمدة طويلة فی إطار إيقاعی للشعر وما يرتبط بها من القوافی وزحافات.» (الغرفی، ٢٠٠٠م: ٦٧)

إنّ المتأمّل فى هذه القصيدة يجد أنّها تمّ إنشادها على بحر الكامل لما فيه من تجاوب مع المتلقى ليجعل الشاعر رسالة واضحة مع الآخرين. هذا الاختيار للوزن العروضى من قبل الشاعر يُعَدُّ ميزة أسلوبية بارزة فى هذه القصيدة التى تعمّق الدلالة.

يقول الشاعر المقاوم فى مستهلّ هذه القصيدة:

بكَ لا بغيرك للإباءِ يُشارُ   وبمثل كفّك تُكتبُ الأقدارُ

(العمرى، ٢٠١٥م: ١٤٨)

نلاحظ عبر هذه القصيدة أنّ القصيدة جرت على بحر الكامل وتفعيلاته هى (متفاعلن متفاعلن متفاعلن /متفاعلن متفاعلن متفاعلن، ستّ مرّات)، أمّا الزحافات فى هذا البيت فهى علّة القطع فى ضرب القصيدة، أى إنّ كلّ أضاريب القصيدة مقطوعة. هناك زحاف الإضمار الذى أصاب التفعيلة الأخيرة فى البيت. يُرادُ بالإضمار تسكين المتحرّك الثانى فى التفعيلة، فتصبح متفاعلن شبيهة بمستفعلن. ومن هنا يأتى الوزن العروضى للبيت على الوجه التالى: متفاعلن متفاعلن متفاعل / متفاعلن متفاعلن متفاعل أو مستفعل.

يبعث تلك الحركة التى تلائم مع فعاليات شعر المقاومة والنهضة وتضفى عليها ضربًا من ضروب القوة والانسجام والحيوية. لقد رمى الشاعر عبر هذا السطر الشعرى إلى تكرار الحرف (الكاف) ليجانس بين هذا الحرف المتكرر وروى القصيدة حرف الرّاء (وهى حرف انحباسى مجهور ذات الرنين الهادئ لما فيها من قدرة على تحمل السكون والظهور)، وهذا مما يخلق فى النفس نمطًا من التلاحم بين الشعر والمواقف النفسية، فضلًا عن تكوين الانسجام الإيقاعى والالتحام الصوتى حيث يحيط إيقاع الثورة والغضب بخارطة النصّ الشعرى. حاول الشاعر هنا أن يزاوج بين حرفى الراء والكاف وهما حرفان مهموسان يشحّنان النص الشعرى بالقوة الإيقاعية التى تضفى على النصّ سمة الجمال والتأثير إيقاعًا زاخرًا بالدلالة مما جعل الشاعر يساهم المتلقى فى خلق الوجدان المشترك وإشراكه فى تحديد معالم النصّ وجعله يشعر بحالته المأساوية. فهذه التجربة الإيقاعية لدى الشاعر جعلته يستثمر كلّ طاقاته الإبداعية والدلالية والنغمية لتوصيل الرسالة إلى المتلقى.

الموسيقى الداخلية

تنبع الموسيقى الداخلية من التجربة الشعرية وهى التى تضفى على شبكة النص الشعرى سمة الجمال والعذوبة التى تتميز بين أسلوب الشاعر والآخرين وتجسّد مقدرته اللغوية فى اختيار الألفاظ وانتقائها. من أهمّ مظاهر الموسيقى الداخلية الجناس والتكرار اللذين يلعبان دورًا بارزًا فى بلورة الموسيقى والدلالة.

الجناس

يُعَدُّ الجناس من المحسنات البديعية التى عمد الشعراء والكتاب إلى توظيفه ضمن كلامهم حيث يضفى على المعطيات الأدبية نمطًا من الرونق والجمال خاصة عندما تمّ توظيفه فى المكان اللائق به.

من نماذج الجناس فى هذه القصيدة ما يلى:

قد أغلقوا سبلَ الفضاء وأطلقوا حممَ القضاء وسيقت الأعذارُ

(نفسه: ۱٤۸)

وطغوا فما بشرٌ ولا حجرٌ نجا منهم ولا شجرٌ ولا أطيارُ

(نفسه: ۱٤۹)

ووقفتَ أنتَ وفى فؤادك غَزَّةٌ وعلى جبينك عِزّةٌ وفخارُ

(نفسه: ۱٥۰)

والحقدُ مِقصلةُ الضمير فإن طغى قَدَّ الرشادَ وقدَّسَ زئيرُ

ووقفتَ أنتَ وفى فؤادك غَزّةُ وعلى جبينك عِزّةٌ وفخارُ

(نفسه: ۱٥٤)

نلاحظ أنّ الشاعر يجانس بين الألفاظ (الفضاء والقضاء، بشـر وحجرٌ، وغَزّة وعِزّة مرّتين، قدَّ وقدَّسَ)، وذلك لما فى الجناس من وقع على ذات المتلقى أو السامع حيث نجد الشاعر يلتجأ إلى توظيف هذه التقنية لتأكيد الدلالة وزيادة الحسّ الإيقاعى للقصيدة ويحاول عبر الجناس أن يضفى على نصّ القصيدة القيمة الصوتية كما نراه يحرص على القيمة الدلالية والبلاغية للألفاظ عبر النص الإبداعى. نرى عبر القصيدة

أنّ حركــة الإيقاع المفعمة بالنضال والثورة تطغى علــى النص المبدع مما يجعل الجانب المأســاوى للنص طاغيًا. فالنصّ يتمتع بالحركة والديناميكية والنشــاط وهذا مما يخلق نمطًا من الموســيقى التى تحدث تأثيرًا نفسيًا مشابهًا للأوزان العروضية وبنية الإيقاع فى كيان المتلقّى.

هذا الموضع مما يعكس الحالة المأساوية والثورية المحيطة بالشاعر والتى يخلق شوقًا جارفاً للانتصار والرجاء وينمّ عن مقدرة رصيده اللغوى وثراء زاده المعجمى مما يمنحه فرصة مؤاتية لانتقاء الألفاظ المناسبة للمقام الذى يجد فيه نصيبًا من العناء والألم.

التكرار

تُعَدُّ تقنية التكرار من التقنيات المؤثرة فى تشكيل الإيقاع الداخلى وقد ذهب معظم النقّــاد البلاغيين إلى أنّ التكــرار إنّما يُؤتَى به للتوكيد وهو «أن يكــرّر المتكلم اللفظة الواحــدة لتأكيــد الوصف، أو المدح أو الذمّ أو التهويل أو الوعيد.» (يوســف، ١٩٨٩م: ١٥٤)

لقد عمد الشــاعر الفلســطينى الحديث إلــى توظيف هذه التقنية لترســيخ المواقف الذاتية والتجربة الشــعرية والشعورية فى كيان المتلقى، فمن ثمّ اتخذ التكرار أداة طيعة ومطواعًا لتوصيل فكرة المقاومة والصمود، ومن هنا تسهم أعظم إسهام فى بناء القصيدة الفلســطينية دلاليًا وإيقاعيًا وتكوين الســمات الأســلوبية لها. إذن، لا يتّسع لنا المجال لمعالجة كافة أنماط التكرار مــن تكرار الكلمة والعبارة والجملة والضمير بصورة كاملة ... فــى هذه العجالة، ومــن ثمّ نتناول أهمّها وأبرزها ضمن هــذه القصيدة بصورة عابرة وموجزة، لأنّ هذا الموضوع يســتحقّ دراســة كاملة ووافية تكشف عن حقيقة التكرار ودوره الدلالى فى التعبير عن المراد.

تكرار الحرف

تبلورت ظاهرة التكرار بمستوياته المختلفة من تكرار الحرف والاسم والجملة ليصبح أداة جمالية تخدم التعبير عن مواقف الشاعر وقصديته فى توظيف هذا النمط الأسلوبى، إذ لــه دور هامّ فى إنتاج دلالية ســياقية عميقة حيث حاول الشــاعر عبر اســتخدامه

تكوين سياقات شعرية تجعله قادرة على تجسيد تجربته والإفصاح عن همومه وأفكاره.

المراد بالتكرار هنا، تكرار الحرف بأنواعه المختلفة كحروف الجرّ والنصب والجزم و ... لما له من دور مهمّ في خلق بنية النصّ وتماسكه من جانب، وتكوين البنية الإيقاعية التي تشـدّ انتباه المتلقّي وتسـترعيه من جانب آخر، ومن ثمّ ذهب بعض النقّاد إلى أنّ لتكرار الحرف مزيّة سمعية ترجع إلى عنصر الموسـيقى، ومزيّة فكرية ترجع إلى المعنى. (السيد، ١٤٠٧ق: ٩)

من نماذج تكرار الحرف ما ورد في القصيدة:

جاءوك من برٍّ ومن بحرٍ ومن   جوٍّ كما الغربانُ فوقك طاروا

(العمري، ٢٠١٥م: ١٤٩)

ورأيتَ لا سيفًا يذبُّ ولا خطى   بأنَّ جذرك في ترابك راسخُ

تسعى ولا قومًا لنصرك ثاروا   لا السـيلُ يقلعُه ولا الإعصارُ

(نفسه: ١١٥)

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة الشـعرية أنّ الشـاعر عمد إلى تكرار الحرفين (مِن الجارّة ثلاث مرّات ولا النافية خمس مرّات). من الواضح في الأسس النحوية أنّ حرف مِن (الجـارّة) ولا (النافية) يدلّان على نقطة الانطلاق والنفي حيث يشـكّلان ههنا في ذهن المتلقّي شمول القصف والإحاطة العامّة بأبناء فلسطين من غارات عدوانية قام بها الكيان الصهيوني وعدم الاستسـلام والرضوح أمام سطوة العدو. يحدث تكرار الحرف نمطًا من خلق الاتّساق بين تراكيب النصّ الشعري والانسجام بين معانيه، وهذا الضرب من التكرار يؤدّي إلى جرّ الاسـم المتبوع نحويًّا، أمّا وظيفة حروف الجرّ دلاليًّا فتنطوي على تكثيف الانكسـارات التي انتابت نفسـية الشـاعر وتصوير ما حـلّ به من خيبة زعزعـت آماله وكيانه. معلوم أنّ هذا النمط من التكرار لم يرد دون وعي من الشـاعر، بل كان الشـاعر يقصد إليه لتكوين صياغة جديدة للقصيدة ليسـتطيع من خلالها إثارة انتباه المتلقّي، لأنّ التكرار الحرفي «صيغة خطابية رامية إلى تكوين الرسـالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقّي في عملية التواصل الفنّي.» (شاكر قاسم، ٢٠١٠م: ١٦٦)

يتقصّــد الشــاعر المبدع تقنية التكرار مــن وعى تامّ حيث فرضتهــا طبيعة التجربة الشعرية ومن هنا كان لوجودها أهمية قصوى فى النهوض بالإيقاع تعبيرًا عن التجريب والتجديد. من المعلوم خلال المقطوعة أنّ الشاعر استطاع عبر عملية التّكرار التعبير عن همومه النفســية والهواجس المكنونة التى اعتصرت نفسه إثر قضية الاحتلال وما يعقبها من قتل وتشريد واعتداء على الحقوق وإراقة الدماء.

تكرار الكلمة

لكلّ كلمة داخل النسيج الشعرى وظيفة دلالية محددة، فإذا تكررت تسترعى الانتباه وتلفت الأنظار لما لها من شــّد الانتباه داخل النص. فى الواقع تشكّل الكلمة «المصدر الأول من مصادر الشــعراء والتى تتشــكّل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزّعة داخل السطر الشعرى أو القصيدة بشكل أفقى أو رأسى، وهذه الأصوات تتوحّد فى بنائها وتأثيرها، ســواء أكانت حرفًا أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل.» (شرتح، ٢٠١٠م: ٤٩٣)

من نماذج تكرار الكلمة فى المقطوعة:

وأبيتَ أن يطأ العرينَ من افترى إنَّ الليــوثَ على العرين تَغارُ
(نفسه: ١٤٧)

يا مَن بكى اللاهون نزفك دافقًا فأبيــتَ إلا أن يصــونَ وقارُ
يا مَن سقانا العزَّ كأسَ كرامةٍ من بعد أن ظمئت بنا الأعمارُ
(نفسه: ١٥٠)

يستثمر الشاعر فى هذه الأسطر الشعرية الطاقات التعبيرية والكامنة لتقنية التكرار ليتّخذهــا أداة ناجعــة للتعبير عمّا خامــره من هواجس ودفائن تمّثل حنكته الشــعرية والشــعورية، فمن هنا قام بتكرير المفردات النصية الموحية والمشحنة بالإيحاء (العرين، يــا مَن مرّتين) حيث يؤدّى هذا التكــرار إلى تكوين وظيفة تعبيرية وإيحائية ضمن بنية القصيدة كما تحدث «إيقاعًا صوتيًا يشارك فى موسيقية الشعر، لأنّ تكرار الكلمة يعنى نمطًــا تتردد فيه وحداته الصوتية.» (ضالع، ٢٠٠٢م: ٧٦) هنا يســهم التكرار فى تأدية

الغرض المرتبط بالمعنى العامّ للنصّ الوارد فيه، فضلًا عن دوره فی إتمام الإيقاع. بذلک يصبح التكرار مفتاحًا نستطيع من خلاله الولوج إلى عالم نفسية الشاعر، إذ يستقطب التكرار وعی القارئ ويشدّ انتباهه لما ورد فی النصّ من مواقف أراد الشاعر توصيلها إلى المتلقّی.

تكرار الجملة

يُعَدُّ هذا النمط من التكرار من أكثر أشكال التكرار شيوعًا ورواجًا فی الشعر العربی القديم والحديث، فإذا كان تكرار الحرف وترديده ضمن بنية القصيدة يمنحها نغمًا وجرسًا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإنّ التكرار للجملة لا يمنح القصيدة النغم فقط، بل يمنحها امتدادًا وتناميًا وانتشارًا فی قالب انفعالی متصاعد ناتج عن تكرار العنصر الواحد. (حركات، ٢٠٠٨م: ١٣٦) سجّل هذا النوع من التكرار حضوره فی القصيدة لينمّ عن الحالة النفسية التی يعيشها الشاعر، إذ تؤدّی الجملة المكرّرة إلى «رفع مستوى الشعور فی القصيدة إلى درجة غير عادية تغنی الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده.» (السيد، ١٤٠٧ق: ٢٩٨)

ومن نماذج تكرار الجملة ما ورد فی المقطوعة:

يرمونَ لايُلوونَ لا يسعی بهم ... إلاّ الدّمارُ الفجُّ والإضرارُ
ورأيتُ لا سيفًا يذبُّ ولا خطی ... تسعی ولا قومًا لنصرک ثاروا
(العمری، ٢٠١٥م: ١٥٠)

فرّت قلوبُ الناظرين مهابةً ... ممّا رأيتَ وما رآک فرارُ
(نفسه)

يدلّ توظيف الجملة بشقّيها الماضی والمضارع ضمن المقطوعة الشعرية على مدى اهتمام الشاعر بفکّ شفرات القصيدة حيث حاول أن يتعانق مجموعة من المواقف النفسية والفكرية والشعورية، فهذا يمثّل القيمة الأسلوبية فی تعامله مع قضية الزمان فی الإفصاح عن التوتّر النفسی والانفعال العاطفی. إذن هذا النمط من التكرار يُعَدُّ تعبيرًا عن الانفعال الذی يرافق التعبير عن الحالة الوجدانية المنتابة مما يخلق إيقاعًا داخليًا

ينبّه حاسّة السمع لدى المتلقّي.

تـدلّ هذه التقنية التعبيرية علـى الحركة والنموّ والانطلاق والتوثُّب بحيث تشـكل بناء دراميًّا سـاهم في التعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. فالقصيدة بشكل عامّ تكشـف عن خيبة الشـاعر وآلامه الموزعة بين حالتي السـخط والضياع ويجسّد على نحو بارع الشـعور بالانكسـار المنطوي على الأمل. يظهر لنا من خلال الأسـطر الشـعرية أنّ الشاعر يصرخ بقوّة وبكلّ كيانه تجاه ما حلّ بغزّةَ من قتل وحرب واعتداء وطغيـان ويصوّر تلك المجازر التي اقترفها الكيـان الصهيوني وحلفاؤه في غزّة على مرأى العالم وهذا الأمر مما يعمّق آلامه وصرخاته التي يردّدها ليسـمع الناس في أنحاء العالم عبر إيقاعات موسـيقية متوالية، وبناءات لغوية تـتراوح بين الكلمة والعبارة مما جعلته يلجأ إلى أنماط أسـلوبية ولغوية متنوعة تؤدّي إلى تجسيد آلامه وأحزانه وكلّ ما يدور في كيانه من حيرة واضطراب وهموم نفسـية ليخلق من خلالها «شعورًا بالتسارع والاسـتمرارية ويؤكّد إرادة التحدي للشـعب الفلسـطيني المقاوم.» (باقري وآخرون، ١٣٩٥هـ: ١٠٦) جاء هذا التكرار حاملًا في تضاعيفه أبعادًا إيحائية وإنسـانية تتلاحم مع الموقف الذي يعيشـه الشاعر وهو الشعور بالانتصار وقهر الأعداء، ومن ثمّ نرى أنّ التكـرار يمكّن وعيه من تفجير الطاقات الكامنة في هـذه التقنية واقتناص ما وراءها مـن دلالات مثيرة لإثارة المتلقّي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المسـتحضرة لخلق التوافق الشعوري بين الشاعر المبدع والمتلقّي.

المستوى التركيبي

تُعتَبَرُ الجملـة (الفعلية والاسمية) هي اللبنة الأولى التي تنبني عليها دراسـة النص وقيـلَ المراد من الجملة «تـرادف الكلام، والأصـحّ أعمّ، لعدم الشـرط بالإفادة فإن صدرت بالاسـم فهي اسمية وإن صدرت بالفعل فهي فعلية، أو ظرف أو مجرور فظرفية.» (السيوطي، ١٩٩٨م: ٤٨)

إنّ الممعن في هذه القصيدة يلاحظ أنّ الشـاعر في معظم الأحيان عمد إلى توظيف الجملة الفعلية (١٢٩مرّة) أكثر من الجملة الاسمية (٨٥ مرّة)، سـواء كان فعلها ماضيًا أو

مضارعًــا وهذا يعود إلى ما يحمله النصّ من رغبة فى الحركة عبر الزمن، فالشــاعر لا يحبّ الســكون والوقوف، كما يتطلب الزمن الحاضــر الحضور والتواتر وهذا يمثّل أزمة الشــاعر التى تتمثّل ضمن تجربته الشعرية. هكذا استطاع تجسيد رؤياه الشعرية ويصل الماضى بالزمن الحاضر ليجعل من هذه التجربة وســيلة ناجعة للإبانة عن تجربة إنسانية أوسع محورها الإنسان الفلسطينى المشرّد المطالب بالكرامة والحرية والهوية المسلوبة.

وردت الجملــة الفعلية فى هذه القصيدة أكثر من مئــة مرّة لما فيها من ارتباط وثيق وكبــير بين الأحداث والوقائع فى المجتمع الفلســطينى من جانب ومشــاعر الشــاعر وعواطفــه الدفينة من جانــب آخر حيث جعلته الجمل الفعلية أكثــر قدرة على التعبير عن المكنونات القلبية والدخائل النفســية وتجســيد الصراع النفسى المتمثل فى الآلام والأوجاع.

نجد الشاعر فى بعض الأسطر الشعرية يأتى بأكثر من فعلين وهذا يدلّ على اهتمام الشاعر بالجمل الفعلية التى تمثل قضية الاحتلال الأجنبى وما أصاب الناس من مصائب ونوائب شتّى.

من نماذج قوله فى هذا المجال:

رموا صواريــخ الجنون بخدعةٍ ... غارت بها الأنفاسُ حين أغاروا

من أسّسَ البيت الأبى على الهدى ... وطغى الــرَّدى فالبيتُ لا ينهارُ

(العمرى، ۲۰۱۵م: ۱۵۱)

إذا تأمّلنــا فــى القصيدة نجد أنّ الشــاعر المقاوم قام بالمقارنة بــين الماضى المجيد والحاضر البائس وما يتّســم به من الركود والتقهقــر والرجعية، ومن ثم نلاحظ أنّ بنية النص تتجاذبها الجملــة الفعلية الدالّة على الحركية والدعوة والانعتاق من القيود. تدلّ كثــرة الجمل الفعلية فى النــصّ على تجدّد الرغبة فى إدانة هذه الظروف التعســة التى تجسّد هشاشة الفكر والتفريق بين أبناء فلسطين. ومن ثمّ لم يأت توظيف هذا النمط من الجملة بشكل عفوى ولاشعورى، بل دقيق ومحسوب، إذ وَفّقَ الشاعر من خلاله تصوير الوظيفــة الجمالية والدلالية عبر الجملة التى يتعامل الشــاعر معهــا بوعى عالٍ ورؤية عميقة وإحساس مرهف.

نموذج آخر:

إذأسلموك إلى العدوّوقدرجوا　　　أن يسحقوك من الوجودِ فباروا

(نفسه: ١٥٣)

لا ريب أنّ لجوء الشاعر إلى توظيف الجملة الفعلية يدلّ على رغبته في نقل مواقفه بصورة حيوية تمثّل الحركية والتجدّد محاولاً بذلك إضفاء نمط من أنماط الطابع الخطابى على نصّ القصيدة بحيث يسهم في نقل المخاطب إلى فضاء القصيدة حتى يشاركه في تكوين الدلالات ومعايشة التجربة الوجدانية والروحية للشاعر. يتّضح أنّ التراكيب الفعلية تُكسِبُ الكلام دلالات خاصّة في السياق الشعرى، فنحن «إذا أخذنا القيمة المعنوية العامّة للفعل، فإنّنا نجدها تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث ... لأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل.» (درويش، لاتا: ١٥١) كما استخدم الشاعر ضمن هذه القصيدة كثيرًا من الأفعال الماضية للتعبير المباشر الذى يتميّز بالأسلوب التقريرى وهذا ناجم عن طبيعة لغة الشاعر التى تتّجه نحو المباشرة، فهو دومًا يحاول تصوير الواقع المعيش بكلّ تفاصيلها كأنّها وقعت في الزمن الحاضر. إذن، فالشاعر أراد من خلال هذه التراكيب التعبير عن مدى شعوره بتعقّد الأمور وتدهور الظروف المعيشة ورغبته في تمثيل هذا الإحساس في إطار لغوى يسهم في توصيل المواقف والنظرات ودفع المخاطب نحو المشاركة في الأحداث والوقائع ومعايشة الهواجس التى تستحوذ عليه، وتمتلكه الثورة ضدّ الواقع المتردى.

الانزياح التركيبى

يتبلور هذا النمط من العدول أو الانزياح ضمن العلاقات الموجودة بين المدلولات اللغوية في تركيب واحد، أو في مجموعة من التراكيب، فكل تركيب خرج عن النمط المألوف والمعهود يشكّل نوعًا من الانزياح الذى يتعلّق بالتراكيب النصية ضمن المقطوعة الشعرية. المراد بالانزياح التركيبى تلك «الانحرافات التركيبية التى تتّصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات.» (ويس، ٢٠٠٥م: ٥٦)

من نماذج هذا العدول ما ورد في القصيدة:

قد أغلقوا سبل الفضاء وأطلقوا ... حِممَ القضاء وسيقت الأعذارُ

(العمری، ۲۰۱۵م: ۱۵٦)

قدروا هم دعمَ الحليف وقدّروا ... أن ليس تمضي ليلةٌ ونهارُ

(نفسه: ۱۵۷)

حاول الشاعر عبر هذه الأسطر الشعرية إذابة الفواصل والهوّة بين العناصر الأدبية والروافد الفكرية التي تضافره على نقل المعنى المراد ليجعل النصّ الشعري ككيان واحد منسجم، فنراه يعمد إلى خرق المألوف في اللغة المعيارية ليسوق القارئ نحو تجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة للنص الشعري. عمد الشاعر خلال الأسطر الشعرية المذكور أعلاها إلى توظيف بعض المفردات التي تُعَدُّ لوناً من ألوان الخروج عن المعهود، منها ما قام فيه بحذف الفاعل في الفعل المجهول (سيقت) ثمّ في الشطر التالي حذف اسم الفعل الناقص (ليس).

يتمثّل لنا عبر التأمّل في هذه المقطوعة أنّ الشاعر عمد إلى كسر النظام السائد في التعامل مع اللغة وانتهاك النمط التعبيري المألوف. فمن الواضح أنّ الشاعر أراد من توظيف تقنية الانزياح تجسيد الأبعاد الفنية التي تختفي وراء مثل هذه الاستخدامات التعبيرية التي تتجاوز حدود ما هو مألوف. لا ريب أنّ فكرة الصمود والمقاومة وترسيم ما حلّ بالشعب الفلسطيني المقاوم من مجازر بشعة وممارسات إجرامية وإجراءات شنيعة من أهمّ الدافع والحوافز التي ساقت الشاعر مساق انتهاك النظام السائد للغة. ومن ثمّ لم تكن ظاهرة الانزياح الدلالي مجرد ظاهرة أسلوبية فقط، بل أصبح ضرباً من ضروب إبداعية تتضمّن على أبعاد دلالية وإيحائية.

الحذف

يُعَدُّ الحذف من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعاً واستعمالاً في إطار اللغة وهذا يعود إلى دوره الهامّ في تشكيل بنية الخطاب مما يجعل النصّ أكثر تماسكاً واتساقاً. يستشفّ الحذف في الدراسات الأسلوبية علاقة من علاقات الاتساق المعجمية النحوية داخل

النـــصّ، «وتتكـــوّن بافتراض عنصر غـــير ظاهر فی النصّ، يهتـــدی المتلقّی إلی تقديره اعتماداً علی نصّ ســـابق مرتبط به، وهذا يعنی أنّ الحـــذف عادة علاقة قبلية، لأنّه فی معظم الأمثلة يوجد العنصر المحذوف المفترض فی النصّ الســـابق أو الجملة الســـابقة.» (الداودی، ۲۰۱۰م: ۵۱)

من نماذجه فی القصيدة:

والليلُ مهما طالَ زالَ وإن دجا وتساقطت عن تُوتِه الأسرارُ

(العمری، ۲۰۱۵م: ۱۵۲)

ظنّوک يومَ سغبتَ أنّک خائرُ وقضوا بذلک يومَ طالَ حِصارُ

(نفسه: ۱۵۱)

نلاحـــظ من خلال هذه المقطوعة أنّها تتضمّن علی ظاهرة الحذف الأســـلوبية حيث قام الشـــاعر بحذف جواب الشرط فی الشطر الأوّل لفعل الشرط (دجا)، إذ لکل شرط جـــواب مذکوراً أم محذوفاً، وفی الشـــطر الثانی عمد إلی حذف المفعولبه الثانی للفعل (ظنّ) حيث جاء مکانَه (أنَّ وصلتها) لتکون سدَّ مسدّ للمفعولبه الثانی. لم يُحدِث الحذف فـــی بنيـــة القصيدة أی التبـــاس فی عملية فهم المعنـــی حيث يســـتطيع المتلقّی أن يقدّر المحذوف، ومن هنا جاء هذا الحذف متماشـــيا مع البنية الإيقاعية، فضلًا عن کونه ميزة مثيرة من جماليات الأســـلوب فی الحصيلة الإبداعية لدی الشاعر، فالشاعر المتميّز هو الذی يترک للمتلقّی مساحة للمشارکة ضمن النصّ المبدع.

بذلک يتمّ حســـن الســـبک للتأثير فی نفسية المتلقّی لکی يســـتخدم آلياته القرائية لإفراغ هذه الفجوة عبر استحضار القوی الذهنية للربط بين مکونات القصيدة وعناصرها الفنية. لا ريب أنّ هذه التقنية الأسلوبية تضافر علی تماسک النصّ واتّساقه، إذ ساعدت الشـــاعر علی التعبير عن الهواجس والمکنونـــات القلبية فی جمل قليلة هادفة مقصودة، وعلی قلّتها القليلة اســـتطاع عبرها إيصال رســـالته إلی المتلقی الذی يريد سبر أغوار النص. نجد الشـــاعر عبر عملية الحـــذف يجنح إلی تکثيف الدلالـــة وتمطيط المعنی عبر الاکتفـــاء بالألفاظ القليلة والعبارات الموجزة ملتجأً إلی تخزين المعانی فی إطار يتّســـم بالإيجاز غير المخلّ ليضفی علی خارطة النصّ الشعری نمطاً من اللون الجمالی والإبداع

الفنى ليزاوج من خلال الحذف بين عمق الدلالة وطلاوة النظم الشعرى.

التقديم والتأخير

ارتبطت ظاهرة التقديم والتأخير بالشعر العربى منذ نشأته ونالت اهتمامًا كبيرًا من قبل النقّاد، فذهب عبدالقاهر الجرجانى إلى أنّ التقديم والتأخير «باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لک عن بديعه، ويُفضى بک إلى لطيفه ولاتزال ترى شعرًا يروقک مسمعه، ويلطُفُ لديک موقعه ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقک ولَطُفَ عندک، أن قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّلَ اللفظُ من مكان إلى مكان.» (الجرجانى، ١٩٨٧م: ١٠٦)

لا ريب أنّ هذا التحوّل فى الألفاظ عبر الوحدات اللغوية ينطوى على غرض ما يفرضه السياق والذوق الأدبى ومن هنا «يمثّل التقديم والتأخير واحدًا من أبرز مظاهر العدول فى التركيب اللغوى ليحقّق غرضًا نفسيًّا ودلاليًّا يقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحًا أسلوبيًا خاصًّا، ويتمّ عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند والمسند إليه، وفى الجملة ليضعها فى سياق جديد وعلاقة مميّزة.» (الحسنى، ٢٠٠٤م: ٢٣٣)

من نماذجه فى القصيدة:

وعلى ملامحک البطولةُ فُصِّلت ما أوجزت فى وصفها الأسفارُ

(العمرى، ٢٠١٥م: ١٥٣)

فردًا وقفتَ وحولک الأشرارُ ودمًا نزفتَ وما أجارک جارُ

(نفسه)

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية أنّ الشاعر عمد إلى توظيف تقنية التقديم والتأخير التعبيرية لما فيها من لفت انتباه المتلقّى وما يضفى على خارطة النصّ الشعرى من جمال ورونق. نرى فى الشطر الأوّل قدّم شبه الجملة (وعلى ملامحک) على الفعل المبنى للمجهول (فُصِّلَت) وفى الشطر الثانى قدّم الحالَ (فردًا) على صاحبها (ضمير المتكلم فى الفعل وقفتَ)، والخبر (حولَک) على المبتدأ (الأشرارُ)، والمفعولبه (دمًا) على الفعل المتعدّى (نزفتَ)، والمفعولبه (ضمير المخاطب الكاف) على الفعل الماضى (أجارَ).

يتبيّن لنا عبر امتداد شبكة النصّ الشعرى أنّ الشاعر عدل عن الترتيب الأصلى للكلام وقدّم بعض الوحدات والمفردات على الأخرى ليخرج الكلام عن الإطار العادى والمألوف خلافًا لما يتواجد فى النحو العربى من قواعد وأسس. من الواضح أنّ هذا العدول عن النمط المعهود يُعَدُّ ميزة جمالية لا تتحصّل إلاّ عبر هذا المكانيزم والغرض المراد منه التخصيص والعناية بأمر المتقدّم وشدّ الانتباه وجذب المتلقّى لما فى هذا الأمر من قيم كامنة تعتصر نفسية الشاعر. من الواضح عبر هذا النصّ الشعرى أنّ هذه التقنية التعبيرية لم تظهر ضمن النصّ المبدع عفوية ولا عشوائية، بل كانت مقصودة ومدروسة من قبل الشاعر ليتّخذها أداة ناجعة للتعبير عمّا خامره من هواجس ودخائل لا تستطيع اللغة المألوفة والمعهودة التعبير عنها إلاّ من خلال كسر الرتابة وهدم اللغة المعيارية.

النفى

يفيد النفى فى طيّاته معنى الطرد والإخراج والإبعاد لما يكرهه الإنسان بما يدلّ على معنى الرفض فى عزّة وإباء. عمد الشاعر المناضل إلى توظيف أدوات النفى ضمن بنية القصيدة لتصوير الممارسات الإجرامية والمجازر البشعة التى قام بها الكيان الصهيونى من جانب، والتعبير عن فكرة الانتماء إلى الوطن الأمّ والالتصاق بأرضه والانغراس فيها من جانب آخر. وظّف الشاعر هذه الأدوات لإيضاح موقفه العامّ تجاه ما يجرى فى فلسطين من وقائع مرّة وأحداث مثيرة للغضب، ومما تثبت ذلک كثرة استخدامه للنفى فى الموضوعات التى تمتّ بصلة وطيدة إلى قضية الاحتلال والوطن المقهور وقضاياه التى تحتاج إلى مناضلين ومجاهدين يقفون موقف النضال والثورة وعدم الاستسلام أمام العدوّ الكاشح والحقود.

من نماذج النفى فى القصيدة:

وطغوا فما بشرٌ ولا حجرٌ نجا　　　منهم و شجرٌ ولا أطيارُ

(العمرى، ۲۰۱۵م: ۱٤۹)

أملت حالة انعدام الأمن والاستقرار التى عاشها الشاعر نمطًا محدّدًا من التركيب الشعرى الذى يتأرجح معظمه بين إثبات الذات ومواجهة العدو الصهيونى. فصار النفى

أداة لإثبات الهوية والبحث عن الكينونة. عمد الشاعر إلى توظيف أدوات النفى (لا النافية مرّتين وما النفية مرّة) ضمن هذا النص المبدع.

تدلّ هذه المقطوعة على عمومية الممارسات الإجرامية للعدو المحتلّ وما قام به من قتل وتشريد لأبناء المجتمع الفلسطينى حيث لم يذر ولم يترک أى شىء إلاّ دمّره وأباده من الوجود. مع كل هذه المصائب والويلات لاتزال القدس الشريفة ضربت جذورها فى القدم ووقفت راسخة وصامدة أمام هذه الجهود الإجرامية، لأنّها على ثقة بأنّ الله جلّ وعلا سيكتب لها التوفيق والنجاح.

نموذج آخر:

وبأنّ جذرک فى ترابک راسخُ   لا السـيلُ يقلعُه ولا الإعصارُ

(نفسه)

الشاعر كان ولا يزال على وعى وتبصير بأنّ المستقبل مضىء وسيمرّ الشعب الفلسطينى بهذه العقبة الكؤود بمزيد من التوفيق. عمد إلى توظيف أدوات النفى (لا مرّتين) ليثبت أنّ هذه الممارسات الإجرامية لم ولن تؤثّر شيئًا فى إرادة هذا الشعب المناضل لتحقيق الطموحات والتطلّعات، فلن يستسلم أبدًا والطريق الوحيد للانتصار هو المقاومة والصمود. لم يكن توظيف النفى ضمن بنية القصيدة مجرد مفهوم مرجعى عبّر عنها الشاعر، بل أصبح الأساس الذى ينطلق منه الإبداع والتميّز.

المستوى الدلالى

تُعَدُّ الدراسة الدلالية من أهمّ التقنيات الحديثة التى تُسَلِّطُ الأضواء على دراسة النصّ دراسة وافية وتنمّ عن فحوى النص وتمهّد السبيل للولوج إلى عالم النص المبدع. تمتّع علم الدلالة بتعاريف مختلفة ولم يذكر علماء اللغة تعريفًا وافيًا ودقيقًا لهذا المصطلح، إلّا أنهم ذهبوا إلى أنَّ علم الدلالة «دراسة المعنى أو العلم الذى يدرس المعنى أو ذلک الفرع من علم اللغة الذى يتناول نظرية المعنى أو ذلک الفرع الذى يدرس الشروط الواجب توافرها فى الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى.» (مختار عمر، ۱۹۹۸م: ۱۱)

الحقول الدلالية

يُــرادُ بالحقل الدلالى مجموعة من المفردات والألفــاظ التى يمتّ معناها بصلة وثيقة إلى مفهوم محــدّد داخل خارطة النصّ المبدع أو مجموعة من الوحدات المعجمية ترتبط تقابلها من المفاهيم تندرج كلها تحت مفهوم كلى يجمعها، أو هو كما عرفها "أولمان" قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة. (نفسه: ٧٩)

إنّ المتأمّــل فــى القصيدة المعنونة "ملحمــة الصمود" يجد أنها تكتــظّ بفكرة الثبات والمثابــرة والمقاومة من أجل البقــا والحياة والتعبير عن الانتماء القومى والإســلامى ومحاولة الذبّ عن مســقط الرأس وأرض الآباء، فمن الطبيعى فى النظرة الأولى للنصّ الشعرى أن يجسّد هذه الفكرة وما فيها من قيم سامية لثقافة المقاومة.

إذا تأمّلنا فى القصيدة نجد أنّها فى طيّاتها تشتمل على المفردات والألفاظ التى تمتّ بصلة وثيقة إلى حياة الشعب الفلسطينى المقهور، لأنّهم شاهدوا هذه الأحداث المرّة أمام أعينهم، مــن هذه الألفاظ الدلالية (القصف، النار، الدمار، الحقد، المســاجد، المدارس، الإغارة، الطائرات، الصواريخ، الغربان، تتار و...). نلاحظ أنّ هذه المفردات تؤدّى دورًا هامًّا ومحوريًا فى تجســيد ما قاســى هذا الشــعب المضطهد من مرارة التهجير والتدمير والتعســف. كما نشــاهد عبر خارطة النصّ الشــعرى معجمًا يحتوى على الموجودات (كالأرض، الســماء، القدس، السنابل، الجحفل، الليوث، السيل، الإعصار، الفسفور). ثمّ نجد عدّة مفردات تمثّل النعــوت (النزف، الغيظ، اللهيب، الخدعة، اللجّة، الزاهرة، البهاء و. . .). من المعلوم أنّ هذه الصفات هى التى تصوّر القدس الشريفة لما فيها من مظاهر الحرمان والتعسف والغشم. تنمّ هذه المفردات فى طيّاتها عن مدى التوتّر والأزمة التى يعيشها الشــاعر حيث يدلّ اختيار هذه الألفاظ وتكثيف حضورها ضمن النصّ المبدع على القلق الذاتى الذى يســوق الشاعر مساق البحث عن مفردة تناسب الفكرة تعبيرًا عن عواطفه وأحاسيســه وهذا مما يمنح المفردات سمة أســلوبية متميزة تســهم فى إيحاء المعنى.

إنّ الممعــن فى هذه القصيــدة يجد أنّ الحقل الدلالى للألفــاظ والمفردات تتعلق فى معظمها بفكرة المقاومة والصبر على الآلام والأوجاع حيث ظهرت فى القصيدة واضحة

جلية ومتناسبة مع العنوان والفكرة المركزية للقصيدة. لا ريب أنّ توظيف هذه المفردات كان مدروسًا ومقصودًا من قبل الشاعر لتوصيل الفكرة والمواقف الشعرية والشعورية إلى المتلقّي لمساهمته في الفكر والمواقف وصولاً إلى خلق الوجدان المشترك. ومن ثمّ صارت القصيدة عاملاً هامًّا لتحريك السامع عاطفيًا واستثارته ذهنيًا للتفاعل مع القضايا الجارية في القدس المباركة. هكذا نجد الشاعر يستثمر الطاقات الإبداعية والتعبيرية لتصوير أهمّ قضية إنسانية في العالم الإنساني وما يمنحها من طابع تأثيري للمتلقّي في إطار ملمح أسلوبي جديد. ذلك لأنّ التجديدات اللغوية في الخطاب الشعري تصور المواقف الفكرية العريضة ضمن النصّ المبدع إثراء للدلالة وتكثيفًا للمعنى المراد حيث «تجذب الكلمة الجديدة المتلقّي باعتبارها صورة قوية وتداعيًا غير متوقع، وإنّها تؤثر في إحساسنا تأثيرًا أقوى من القوالب الشائعة.» (العبد، ١٩٨٨م: ٩٣)

نلاحظ عبر هذه القصيدة أنّ الشاعر اتّكأ في معظم الأحيان على حركية الكلمة لما تنتجه من دلالات إيحائية في التعبير عن المعنى الوجداني الذي خامر كيانه واعتصر نفسه حيث مهّدت السبيل لامتلاء القصيدة بجوّ مشحون من الظلال الإيحائية والصور المعنوية. فالشاعر يحاول دومًا أن تنتقل دلالة القصيدة من جوّ معنوي إلى جوّ حسّي يعتمد على الواقع وترسيم ما حلّ به من عواطف وظروف مأساوية تمثّل تفكيره وملكته الإبداعية من جانب، وتمنح النصّ خلقًا وإبداعًا وحيوية لتخلق في كيان المتلقّي رؤية عميقة من جانب آخر.

أما الحقول الدلالية التي تنطوي عليها هذه القصيدة نحصرها في أربعة محاور أساسية تمثّل مجمل الألفاظ المهيمنة على بنية القصيدة وهي الطبيعة، المكان، الحرب، الإنسان.

حقل الطبيعة

حاول هذا الشاعر الفلسطيني عبر توظيف العناصر الطبيعية التعبير عن الانغراس في الوطن الأمّ وشدة الاتصال به وترسيخ الانتماء إليه. انطلاقًا من هذا الموقف، نستطيع القول إنّ ألفاظ الحقل الطبيعي جاءت مصورة لمظاهر الحرمان والاغتراب

النفسى ضمن القصيدة. لم يقصد الشاعر عبر استخدام هذا الحقل التعبير عن الغناء الرومانسى، بل قام بتوظيفها لخدمة القصيدة الرؤيوية وهى البعد الثورى فى كافة أبعادها الوطنية والقومية والإنسانية.

من نماذجه هذا الحقل ما يقول:

والريحُ إن عَصَفت بغيظِ زفيرها   تبقَ الصخورُ وتَّمحِ الآثارُ

(العمرى، ٢٠١٥م: ١٥٢)

من خلال هذا البيت نلاحظ أنّ فكرة المثابرة والصمود تجاه العدو الشرس ساقت الشاعر مساق توظيف نمط خاصّ من الحقول الدلالية للطبيعة تأثيرًا فى المتلقّى لإشراكه فى الفكرة الرامية إليها وشدّ انتباهه. نراه يتخد هذا الحقل بمثابة مادة ثرية يغرف منها مواقفه ووجهات نظره ويسقط عليها كل ما يدور فى ذهنه من عواطف ومشاعر الخوف والقلق والاضطراب.

عمد خلال البيت إلى توظيف مفردتى (الريح والصخور) حيث أراد بالريح العدوّ الشرس الذى يقتحم البلد من كل صوب وفجّ، والصخور الشعب الفلسطينى المناضل والمثابر. ذهب الشاعر إلى أنّ الريح ستزول إن طال بها الزمن وأمّا الصخور فكانت ولاتزال صامدة راسخة تجاه الرياح.

نجد الشاعر يعمد إلى توظيف ألفاظ الطبيعة للإبانة عن همومه النفسية والمشاعر المرهفة إدانةً للعدو المحتلّ وتصويرًا للمقاساة والمكابدة الروحية. تمّ توظيف هذا الحقل تبعًا للمواقف الشعورية التى حاول الشاعر التعبير عنها. هكذا يعمل الشاعر الفلسطينى على إحياء الألفاظ وإلباسها ثوبًا قشيبًا يحاول عبره التفاعل الخلّاق مع الواقع المعيش والمتردى.

حقل المكان

تُوجَدُ علاقات متشابكة بين المكان والشعر العربى منذ الأزمنة البعيدة التى تجذّرت فى كيان الشاعر حيث نرى عنصر المكان حاضرًا بكلّ مستوياته الدلالية والمواقف الفكرية لديه وتحوّل بذلك «جزءًا من الثقافة التى يتعاطاها القوم ويثير ذكره فى

أذهانهم أمورًا لا تنفصل عمّا خبروه عنه أو سمعوه، مما أصبح ملامسًا لقوى الإحساس والمشاعر عندهم وهو تاريخ متّصل تتناقله الأجيال وتعيد صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدّد فى روح المجتمع ... إلى الحدّ الذى يصبح معه أحد مقوّمات حياتهم على المستوى المعنوى بخاصة.» (المنصورى، ۱۹۹۲م: ۱۱)

من نماذج الحقل المكانى فى القصيدة:

قصفوا المساجد والمدارس والربى   حتّى تمزّقَ فى الديار دمارُ

(العمرى، ۲۰۱۵م: ۱٤۹)

استثمر الشاعر فى هذا البيت تلك الطاقات التعبيرية لمفردتى (المساجد والمدارس) لما لهما من تأثير فى ترسيم التدمير والممارسات الإجرامية من قبل الكيان الصهيونى. لا ريب أنّ تشبّث الشاعر بالوطن والصمود عبر الحقل المكانى يدلّ على تشبّثه ببقايا الذات الضائعة التى تبحث عن التعلق بالهوية ووجدان الخلاص من المقاساة النفسية والروحية من أجل إعادة تكوين النفس من جديد يستند إلى حقيقة ضربت جذورها فى الإيديولوجية العميقة. يمكن القول إنّ لجوء الشاعر إلى هذا النمط من الحقل واستخدام عناصره راجع إلى طبيعة العلاقة الجدلية بين المكان والزمان، هذه العلاقة الجدلية التى مبعثها الضغط المسلّط على مشاعر الشاعر المبدع. (عبدالمطلب، ۱۹۹۵م: ۵۸) وليس المكان إلا تعبيرًا عن مكنونات الشاعر وهواجسه الذهنية خاصة مأساة الوطن والإنسان.

حقل الحرب

لا نبعد إذا قلنا إنّ هذا الحقل من أهمّ الحقول الدلالية التى فرضت حضورها المكثّف فى الشعر الفلسطينى ومردّ ذلك يعود إلى البعد الوجدانى والنفسى الذى عاناه الشعب الفلسطينى المقهور. هذا الحقل مما ينطوى على عناصر تشكّل الجوانب الرؤيوية الوجودية على ساحة الشعر الفلسطينى الحديث. حاول هذا الشاعر المناضل نقل تجربته الشعورية من العالم الوجدانى إلى الواقع المعاش فى إطار لغة تتسم بالإبداع والتميّز.

من نماذج حقل الحرب فى القصيدة:

إن كان بالفُسفور ضاء مزمجرًا   فالقهـرُ لا تعنو لـه الأحرارُ
(العمری، ۲۰۱۵م: ۱۵۲)
واستمرأالعادون قصفک حارقًا   بشواظهم فصمدتَ وهی النّارُ
(نفسه: ۱۵۵)

عبر هذه المقطوعة نلاحظ الشاعر يرسم مشاهد الحرب والتدمير والتقتيل فيها ليجعل المتلقّی من خلالها معايشة الأحداث وكأنّه شاهد عيان. حاول الشاعر عبر توظيف المفردات الحربية (الفسفور، القصف، الشواظ، النار) التعبير عن الهمّ الفلسطينی إزاء قضية الاحتلال والتهجير القسری وهكذا نجد عبر هذه القصيدة أصوات الرصاص ودوی المدافع والقنابل ومشاهد مروعة من جثث القتلی.

حقل الإنسان

يشكّل توظيف الحقل الإنسانی ضمن القصيدة بمستويات الألفاظ المختلفة ملمحًا بارزًا من الملامح الأسلوبية لدی الشاعر حيث لا يمكننا تجاوز دلالاته التی يوحی بها. إنّ أهمّ ميزة يتميز بها الإنسان أنّه كائن له مواهب يتمتع بها عبر القرون والعصور مثل الحرية وتقرير المصير وحقّ الحياة الهادئة و ....، إلاّ أنّ الإنسان الذی افترش مساحة واسعة من القصيدة الفلسطينية الحديثة لا يتمتع بمثل هذه النعم الإلهية ولا يجد فی البيئة سوی التقتيل وإراقة الدماء والتهجير. بناء علی ذلک، يستخدم الشاعر الألفاظ الإنسانية لتمثيل ذلک الأسلوب المثير للانتباه وذلک من خلال توظيف الإنسان بكيفية لا توحی بأنّه كائن ناطق، بل يعتمد فی كثير من الأحيان إلی تصويره فی هيئة من هيئاته أو غرض من أغراضه. (الطرابلسی، ۱۹۸۱م: ۷۱)

من نماذج حقل الإنسان فی القصيدة:

يا من بكی اللاهون نزفک دافقًا   فأبيتَ إلا أن يصون وقارُ
(نفسه: ۱٤۸)
لكنّ عينک والمَنونَ محدِّقٌ   قرّت بما وعدَ الوری القهّارُ
(نفسه: ۱٥۰)

من خلال هذه المقطوعة عمد الشاعر إلى توظيف المفردات التى تصوّر أفضل تصوير كلّ ما حلّ بالإنسان الفلسطينى المشرد والمغترب من كوارث وفجائع حيث قام بتوظيف مفردتى (النــزف والعين) لما فيهما من دواعى الحزن والانتصار. فالنزف فى طياته يدلّ على الإراقة والتقتيل من قبل العدو الشــرس والعين فى الشطر الثانى تعبّر عمّا ينتظره هذا الإنسان المناضل من التوفيقات والنصرة الإلهية لتقرّ عينه بذلک.

الصورة الشعرية

تُعَدُّ الصورة الشــعرية من أهمّ المرتكزات والروافد الفكرية التى تضافر على إثراء الدلالــة وتمطيــط المعنى الدلالى للقصيدة التى يحتاج إليها كل شــاعر فى بناء القصيدة. الأمر الذى لا شّــک فيه أنّ الصورة الشــعرية من أهمّ الوسائل التعبيرية الناجعة التى تفوق اللغة التعبيرية المباشرة، إذ تمثّل فى معظم الأحيان المواقف الشعرية والذاتية لدى الشاعر. من النقاد من ذهب إلى أنّ الصورة الشعرية «الجوهر الثابت والدائم فى الشعر قــد تتغير مفاهيم الشــعر ونظرياته، فتتغير بالتالى مفاهيم الصورة الشــعرية ونظرياتها، ولكــن الاهتمام بها يظلّ قائمًا ما دام هناک شــعراء يبدعــون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه.» (عصفور، ١٩٧٣م: ٨)

حاول الشــاعر عبر توظيف الصور الفنية تصوير البراعة الفنية والمهارة اللغوية فى توظيف المفردات الدلالية حيث تُعَدُّ هذه الصور الشــعرية أداة ناجعة للتعبير عن الحالة النفسية والروحية التى يعانيها الشاعر إزاء موقف معين.

التشبيه

يُعَدُّ التشــبيه من الوســائل والأدوات التعبيرية التى تجسّــد براعة الشاعر ومقدرته الفنية حيث يتّخذه الشاعر أداة تعبيرية طيعة لإضفاء نمط من الجمال على خارطة النصّ الشعرى ونقل التجربة الذاتية المعاشة فى فلسطين المحتلّة.

التشــبيه صفة الشــىء بما قاربه وشــاكله، من جهة واحدة لا من جميع الجهات لأنه لو ناســبه مناســبة كلية لكان إيّاه. (القيروانى، ١٩٦٣م: ٢٦٨) انطلاقًا من هذا الموقف،

استثمر الشاعر طاقات التشبيه الإبداعية لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقى فضلًا عن الوظيفة الجمالية للتشبيه فى بناء القصيدة الحديثة. إنّ الملاحظ فى هذه القصيدة يجد أنّ الشاعر استفاد مرّتين من التشبيه ضمن القصيدة والتجأ فى معظم الأحيان إلى الصور الشعرية الأخرى كالاستعارة والكناية ومستوياتها المختلفة. من نماذج التشبيه فى القصيدة:

لججٌ من الموت الزّؤامِ وسطوةٌ بالطائرات وليس ثَمَّ قرارُ

(العمرى، ٢٠١٥م: ١٤٩)

استثمر الشاعر الطاقات التعبيرية والبيانية التى توافرت فى تقنية التشبيه ليمنح اللغة الشعرية مجالات أوسع للتعبير عن الانفعالات والهواجس والمواقف الشعرية والشعورية تجاه قضية الاحتلال والاعتداء على الوطن المسلوب. شبّه الشاعر المناضل فى هذا البيت كثرة القتلى والجرحى إثر القصف الجوى بكثرة المياه الزاخرة فى البحر، وأراد من خلال التشبيه جذب انتباه المتلقّى لما يقوم به الكيان الصهيونى من قتل الأبرياء من نساء وأطفال شيوخ إثر القصف والتدمير بغية تهويد القدس. تعبّر لغة الشاعر الشعرية عن سعة دلالاتها المعجمية لتصير لغة مثيرة ومؤثّرة تستفزّ وعى المتلقّى حيث يحاول عبر التشبيه ممارسة السلطة على القارئ. نلاحظ عبر الشطر المذكور أنّ المفردات النصية والوحدات اللغوية تعانقت بالبيت الشعرى لتضيف قوّة على معنى التشبيه وتزيده تأثيرًا وجمالًا لتخدم الصورة التشبيهية التى أراد الشاعر عبرها التأثير فى المخاطب. تمّ توظيف تقنية التشبيه التعبيرية من قبل الشاعر لما فيه من قدرة فائقة على تقريب المعنى إلى ذهن المتلقّى وشدّة علاقته بالفهم. فالتشبيه يساعد الشاعر على منح امتدادات دلالية لبنية القصيدة ويُكسِبُ الكلامَ قدرةً إبداعية متميزة فى التعامل مع الواقع من جانب، ومع المفردات المعجمية ضمن النص المبدع من جانب آخر.

نموذج آخر:

جاءوك من بَرٍّ ومن بحرٍ ومن جوٍّ كما الغربانُ فوقك طاروا

(نفسه: ١٤٩)

نلاحظ عبر هذا البيت أنّ الشاعر يشبّه طائرات الكيان الصهيونى بالغربان التى

تقتحم الناس من كلّ صوب وفجّ. تمّ استخدام هذا النمط من التشبيه من قبل الشاعر ليصدم بفكرة تنسجم بحقٍّ مع ما يجرى فى المجتمع الفلسطينى، إذ اتّجه الشاعر من خلال التشبيه نحو ترسيم الواقع المعيش والمتدهور. فصارت الغربان معادلًا موضوعيًا لما عاناه الشاعر من آلام نفسية وروحية تكشف عن حالة من الصراع النفسى الحادّ. يتبلور للقارئ عمق المأساة الإنسانية واضحةً حيث تكتسب مساحة كبيرة من التأثير فى نفسية المخاطب.

حاول الشاعر عبر توظيف التشبيه أن يتجاوز مجال الرؤية البصرية رغم ما تخلقه المشاهد الحسية من آثار نفسية على المخاطب. بناء على هذا، اتخذه الشاعر المقاوم أداة طيعة للتخلص من رتابة القول العادى والمألوف ليصبح لديه حافزًا من حوافز الإبداع والتخييل. من ثمّ، أكّدت الدراسات النقدية الحديثة على أنّ «الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسى للمشبّه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ.» (ناصف، ١٩٨١م: ٤٤) فصار التشبيه أداة مؤثّرة فى إخراج الخفى مخرج الجلى وجعل البعيد قريبًا مما يزيد المعنى رفعة ووضوحًا.

الاستعارة

تُعَدُّ الاستعارة نمطًا من أنماط التشبيه وضربًا من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان ولا الأسماع والآذان، بعبارة أخرى فإنّ الاستعارة أسلوب من الكلام يكون فيه اللفظ المستعمل فى غير ما وُضِعَ له لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى وهى لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له. (الجرجانى، لاتا: ٢٧) فالذى لا ريب فيه أنّ الاستعارة تؤدّى دورًا بارزًا فى بلورة الجمال الفنى والإبانة عن مكنونات النصّ المبدع عبر التنسيق الداخلى بين مفردات النص، فيحدث ضمنها مفارقة دلالية تثير شعور المتلقّى ودهشته لمخالفتها لما يصبو إليه المتلقّى.

إذا أمعنا النظر فى ثنايا هذه القصيدة نجد أنّ بنية الاستعارة تتجاوز الوحدة اللغوية، إذ تكشف عملية النقل الدلالى للمفردات عن مستواها المعجمى إلى مستواها الوظيفى،

ومن ثمّ يتخذ الشـاعر الاستعارة ظاهرة أسلوبية وسمة من سمات إبداعه الشعرى الذى يخلق طاقاته الإبداعية واللغوية حيث جعلته يسـوق المعنى المعنوى مسـاق المحسوس الملموس الذى يقرّب المعنى ويؤكده ويسيطره على نصه الشعرى.

تنقسـم الاسـتعارة إلى التصريحية وهى التى صُرِّحَ فيها بلفظ المشـبه، والمكنية أو بالكناية وهى ما حُذِفَ فيه المشبه به ورُمِزَ له بشىء من لوازمه. الاستعارة بالكناية أكثر تردادًا فى هذه القصيدة بالنسبة إلى القسم الأول حيث تعطى القصيدة صورة فنية قوية.

من نماذج ما ورد فى القصيدة:

وعلى مَدارك فى انعتاقك للعُلا   تقفو الشموسُ وتتبعُ الأقمارُ

(العمرى، ٢٠١٥م: ١٤٨)

يتبيّن لنا من خلال هذا البيت أنّ الشاعر عمد إلى توظيف تقنية الاستعارة التعبيرية لما تساعده على خلق أجواء جديدة ورحبة أمام المتلقى حيث تجعله قادرة على الإبانة عن الواقع وما يعيشه من الأزمة الروحية والتوتّر النفسى. فنراه يصوّر الشمس والقمر كإنسـان يحتذى ويسير ويمشـى، ثمّ حذف الإنسان ورمز إليه بشـىء من لوازمه وهى المشى والسير على الأقدام. نلاحظ عبر هذه الاستعارة أنّ الشاعر حاول ضمن توظيفها أن يعطى خارطة النص الشـعرى دلالات نفسية وروحية عميقة خامرت كيانه وأثارت فى نفسيته لواعج الشوق إلى الوطن الأمّ والأرض المسلوبة.

نموذج آخر:

ركبوا جناحَ الريحِ وهى غريرةٌ   وغدوا عن الآفاق وهى غبارُ

(نفسه: ١٤٩)

عمد الشـاعر فى هذا البيت إلى توظيف (جناح الريح) حيث شبّه الريحَ بطائر ذى جناح، ثمّ حذف الطائر ورمز إليه بشـىء من لوازمه وهى الجناح. لم يعمد الشـاعر إلى توظيف هذه المكونة اللغوية بصورة مباشرة، بل أراد من خلال ذلك تكثيف المعنى الذى يجعله قادرًا على التعبير الأقوى عن اللفظ العادى مما سـاقه مسـاق توظيف دلالات وإيحاءات جميلة، وإقامة الصلة بين طرفى التشـبيه والاسـتعارة مما يضفى على النص الشـعرى ضربًا من التوسّـع الدلالى والمرونة. الأمر الذى لا شك فيه أنّ الشاعر أراد

من خلال توظيف الاســتعارة أن يخلّص النصّ من السطحية والعادية ليجعله أكثر عمقًا ودلالة عبر بثّ الحياة والديناميكية فى الصور الشعرية والنجاة من الإطناب والإسهاب فى الكلام ونقل المعنى من الإطار الضيق إلى الدلالة الواسعة.

من النماذج الأخرى للاستعارة:

ورموا صواريخ الجنونِ بخُدعةٍ　　　غارت بها الأنفاسُ حين أغاروا

(نفسه: ۱٤۹)

شــبّه الشــاعر الصواريخ بإنســان ثمّ حذفه ورمز إليه بشــىء من لوازمه ألا وهى الجنون. لا نبعد إذا قلنا إنّ لغة الشــاعر الشعرية لغة استعارية فكان مغرمًا بخرق أنظمة اللغــة وعلاقاتها وخرق النظام الإشــارى للكلمات بغية إضفاء سمــة التأثير والجمال على النصّ الشــعرى. فالصاروخ لا يعمل إلاّ فى التدمير والتهديم وهكذا يفعل الكيان الصهيونى على الكرة الأرضية من أجل البقا والتشبّث بالحياة. لا ريب أنّ حالة الشاعر الانفعالية والروحية قادته إلى اصطناع هذه الصورة الاســتعارية ومن هنا نســتنتج أنّ البعد النفسى المحيط بالشاعر يؤثّر فى تشكيل هذا الإطار الأسلوبى الخاص.

نموذج آخر:

نارٌ كأنَّ الحقدَ سـّجر سـيلَها　　　والغيـظَ ألهبَ ما أغـلَّ أُوارُ

(نفسه: ۱٤۸)

نراه فى هذا البيت يســند الفعلين (سَـجَّرَ وأَلْهَبَ) إلى الحقــد والغيظ اللذين يُعَدّانِ من الســمات الإنسانية، فمن ثمّ حذف الإنســان ورمز بشىء من لوازمه وهى التسجير والإلهاب. قام الشــاعر بأنسنة الصفات وتشــخيصها التى تساعده على إقامة الصلات الوثيقة بين الماضى والراهن والانســجام بين التجربة الشعرية والتجربة الجماعية ليدفع المخاطــب إلى إعادة القــراءة للعثور على الدلالة المطلوبة وتوســيع الرؤية الفنية التى تُكسب العمل الإبداعى فنيته وجدته التى تجذب المتلقّى وتأسره.

مثال آخر:

دهتك أحوالٌ وحسبك مِحنةً　　　لولا اليقينُ لَطاشــت الأفكارُ

(نفسه: ۱٤۹)

نجد الشاعر في هذا البيت يسند معنى الطيش إلى الأفكار، إذ لا تطيش الأفكار ولايصيبها الطيش والحمق، بل يصيب الإنسان، فأراد من خلال الاستعارة إثبات هذه الصفة للعدو المحتلّ. يتّضح لنا في البيت أنّ الشاعر حاول عبر تقنية الاستعارة التعبيرية ترسيم تلك الممارسات الإجرامية والمجازر البشعة للكيان الصهيوني وما قام به من مؤامرات ودسائس بحقّ أبناء فلسطين. أراد الشاعر عبر نصّه الشعري أن يخرج قضية الاحتلال وتلك الممارسات الإجرامية من الإطار القومي الضيق ليجعلها في إطار عالمي عامّ ليصير الاحتلال والتقتيل قضية إنسانية تمسّ قلوب البشر على مستوى الكرة الأرضية.

نموذج آخر:

فنهضتَ تحملُ من نوائب بأسهم　　　ما لا يطيقُ الجحفُل الجرّارُ

(نفسه: ١٥٠)

أسند الشاعر معنى عدم الإطاقة إلى الجحفل. كل هذه الإسنادات من السمات الإنسانية ومن خلالها حاول عبر النصّ المبدع التعبير عن عواطفه ومشاعره الدفينة وترسيم الواقع المزري والمحزن لأبناء فلسطين وما عاشوه من واقع مأساوي مزري. كان توظيف الاستعارة لديه استجابة لتصوير تلك التجربة الواقعية المعيشة وما أحاط بها من أحداث وصراعات متتالية ومتابعة، فجاءت مصورةً لطبيعة هذه الرؤية الشعرية. أفادت الاستعارة تعميق فكرة المثابرة وديمومة الحياة عبر امتداد الزمان والمكان في زمن يكون الشعب المقهور أشدّ حاجة إلى المساعدة والنهوض والحركة.

الكناية

تُكمَنُ أهمية الكناية في السمو بالمعنى والارتفاع بشعور المتلقي إلى مستوى أرفع من التصوير الإيحائي الذي لا يثير في الكيان سوى الأخيلة، بل تتسرب في ذاتية المخاطب وتثير ردّ فعله تجاه الأحاسيس والعواطف، ثمّ يفاجئه بما يستر هذا المعطى من إشارات ورموز دفينة. تُعَدُّ الكناية من التقنيات التعبيرية التي اتخذها الشاعر وسيلة تعبيرية للاستكثار للألفاظ التي تقصر عن أداء المعاني. فالكناية تمكّن الشاعر

من التعبير عن مشاعره وأحاسيسه الدفينة بطريق غير مباشر وتكسب الكلام معادلات لغوية وفكرية وعاطفية جديدة تفسح مجال التعبير للشاعر.

المراد بالكناية التلميح للشــيء وتفادي التصريح بــه وأراد علماء البلاغي بها «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يلجأ إلى معنى هو ردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلًا عليه.» (الحموي، ١٩٩١م: ٢٦٣)

تُعتَبَرُ الكناية من الأنماط التعبيرية المســتجابة للعفوية والخاضعة للســجية، لأنّها لم تتمتع بالأركان على خلاف التشــبيه والاســتعارة، فمن ثمّ تقوم على الاحتمال المعنوي للكلمــة حيث تــدلّ على معنيين أحدهما قريــب والآخر بعيد. بنــاء على ذلك يمكن التلاعب بالألفاظ ضمن الكناية باعتبار هذين المعنيين.

لا ريب أنّ غاية الشــاعر من توظيف الكناية غير المماثلة والتشبيه وتختلف الكناية من هذا المنظور اللغوي والمعنوي عن التشــبيه والاســتعارة، ولا يمكن العثور عليها إلا عبر الإطار اللفظي الوارد في الكلام.

اســتخدم الشــاعر بعض التراكيب اللفظية في إطار تقنية الكتابة التي تتميز ببراعة التعبير والوضوح والشفافية والابتعاد عن الغموض، ومن نماذجها ما يقول:

بــك لا بغيرك للإباء يشــارُ　　　وبمثــل كفّك تُكتــبُ الأقدارُ

(العمري، ٢٠١٥م: ١٤٨)

يتبيّن لنا أنّ الشــاعر عمد إلى توظيف الكناية لخلــق التصاوير الموحية التي تجعل الشــاعر يتفاعل مع المتلقّي ويســتحضر في كيانه تلك المواقف والصور التي خامرت ذاته المبدعة. يحاول الشــاعر في هذا البيت تثبيت الصمود (كناية عن الصفة) والثبات للمتلقّي الذي هو إنســان فلسطيني معذّب ومشرّد. يلتجأ الشاعر عبر استخدام الكناية إلى رصد صفة الخلود والاستمرارية للبلد وتجسيد هذه الصفة وتقريبها من ذهن المتلقّي رغم كراهية العدو الغاشــم، ليثبت أنّ الدوام والبقا إنّما كتب لهذا الشعب الصمود وليس للعدو المعيق نهاية ســوى التدمير والفنا. تكســب هذه الصورة الكنائية مســحة جمالية وأســلوبية بارزة تؤثّر في المتلقّي وتشحّذ كوامنه نحو الثيمة الواردة في القصيدة وتجعله يتفاعل مع النصّ.

نموذج آخر:

وأبيتَ أن يطأ العرين مَن افترى إنَّ الليــوث على العرين تَغارُ

(نفسه: ١٥٠)

نلاحظ في هذا الشطر من القصيدة أنّ الشاعر يكنّى عن الوطن والمناضل أو الثائر بلفظتــي العرين والليوث (كناية عن الموصوف)، فالمناضلون بوصفهم أسـودًا شـجعانًا يذبّـون عــن الأجمة ألاّ وهي الوطن ولم ولن يتنازلوا عنــه قيد أنملة. تكتظّ هذه الصورة الكنائية بالإيحاء والدلالة عبر هذه مســحة المقاومة والصمــود التي تفوح رائحتها من النص الشــعري. الذي لا ريب فيه أنّ توظيف الشاعر للكناية إنّما كان استجابةً لغايات محــدّدة ومعلومة، حيث اتخذها أداة مطواعًا للإبداع الــذي يطعّم به نصوصه ويكثّف به التصويــر والدلالة ويثرى المعنى الذى حاول المتلقــي عبر عملية القراءة أن يتعامل مع النصّ الشــعري. نلاحظ أنّ الشــاعر قام بتوظيف الكناية للتعبــير عن الصمود والأنفة والتجلّد والإقدام.

مثال آخر:

مِن كلّ مَن ركب الحماقةَ صهوةً والغــدرَ نهجًا باللســان يُثارُ

(نفسه: ١٥٢)

كنّى الشــاعر في هذا الشطر عن الحماقة والجهل للعدو الصهيوني بهذه العبارة (من ركب صهوة الحماقــة- كناية عن الصفة)، رغبة منه في إخصاب العمل الأدبي وإظهار مهارته في توظيف المفردات النصية وتقليبها وقدرته الفنية في تشكيل الصور الأسلوبية مما يجذب انتباه المتلقّي. هنا ظهرت قدرة الشــاعر على التوظيف الأســلوبي المناســب للإفصاح عن المواقف الشــعرية والإلحاح على جوهر حنكته الشعرية والشعورية معًا. فامتازت هذه الصورة الأســلوبية بإثارة مشــاعر المتلقي وأحاسيسه عبر انتهاك اللغة المعيارية.

مثال آخر:

وعلمتَ أنَّ عرى الأخوّة أخلفت وبغــير كفّــك لا يقــالُ عِثارُ

(نفسه: ١٥٤)

أراد بالعبارة (عرى الأخوّة أخلفت) كناية عن الدول العربية والإسلامية التی تخلّت عن نصرة هذا الشـعب المقهور وقامت بتطبيع العلاقات مـع الكيان الصهيونی وخانت طموحات هذا الشـعب النبيل، ويصوّر للقارئ الحاضر المثقل بالخيانة والغدر والشعور بالانكسـار. تـدلّ هذه الصورة الكنائية علـی تخلّی هذه الدول عن رسـالتها الحقيقية وتفضيل تطبيع العلاقات علی المقاومة والكفاح.

نموذج آخر:

ورأيتَ لا سيفًا يذبُّ ولا خُطی   تسعی ولا قومًا لنصرک ثاروا

(نفسه: ١٥٠)

يسـتخدم العبارة (لا سـيفًا يذبّ ولا خطی تسـعی) كناية عن إثبات صفة الخيانة والغدر لبعض الأمم الإسلامية والعربية تجاه هذا الشعب المضطهد وما حلّ بالشعب من مؤامرات ودسائس تفرّده فی ساحة الحرب للإفصاح عن التمزّق والسقوط الذی تعانيه الأمة الإسلامية والعربية. تدلّ هذه الصور اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية علی إثارة داخلية عاطفية فی نفسية المخاطب.

حاول الشـاعر عـبر توظيف الكناية بصـورة عامة عبر النص المبـدع التعبير عن حالة إنسانية مأساوية والمأزق الوجودی الفظيع الذی أصيب به الشعب الفلسطينی إثر جرائم الحرب من قبل الكيان الصهيونی. اسـتثمر الشـاعر المقاوم هذه الصور الكنائية للنهوض بالتجارب الإبداعية والتفاعل مع وجدان الشعب وصارت هذه التقنية اللغوية من أهمّ أداة طيعة لتصوير ما حلّ بالشـعب الفلسـطينی من ظلم وتعسّف لتنمّ عن تلک المعانی والدلالات التی تتماهی مع معاناة الشعب الفلسطينی ليتحدّث عن معاناة أبنائه.

النتيجة

توصّل البحث أخيرًا إلی نتائج هامّة ومنها ما يلی:

١- يُعَدُّ التعبير عن الأحاسـيس والمشاعر الصادقة والمتدفقة من أهمّ السمات التی ميزت هذه القصيدة المعنونة "ملحمة الصمود" والقصيدة هی الشاعر نفسه فی الإبانة عن العواطف والمواقف النفسية والروحية التی تتجلی فی لغته الشعرية، فلا نبعد إذا قلنا إنّا

لا نجد انفصالاً ومفارقة بين شخصية الشاعر ونصه المبدع.

٢- اقتربت هذه القصيدة من لغة الخطاب العامّ لاكتنازها بالصور الأسلوبية التي تميّزت بالتأثير في المتلقّي ومساهمته في المواقف الشعورية والنفسية وفاعلية المفردات اللغوية وكثافة التعبير خاصة في الصور التي تستهدف تعميق الدلالة الشعرية وتشحين الوظيفة المعنوية للمفردات الدلالية ضمن النص الشعري لتمكن المتلقّي من إدراك الأغراض المرسومة.

٣- تبين لنا عبر هذا البحث أنّ للأسلوبية أهمية كبرى ودورًا يُذكَرُ في تسليط الأضواء على تحليل المتلقّي للقصيدة، لأنّها بمثابة مفتاح للولوج إلى عالم النص الشعري.

٤- لاحظنا أنّ الشاعر يبذل كلّ ما في كيانه من طاقات فنية وإبداعية للبحث عن الوزن العروضي الملائم لمواقفه الشعرية في إطار موسيقي حي ونابض، ومن ثمّ يستثمر كل إمكانيات اللغة والموسيقي من أجل تحقيق هذا الهدف المنشود.

٥- يتّضح لنا عبر تدقيق النظر في القصيدة أنّ الشاعر ينهل الصورة الأسلوبية من الواقع المزري والمشين به، ومن ثمّ حاول عبر توظيف هذه المظاهر الأسلوبية إثراء الدلالة وفضح العدو الشرس ودسائسه ضدّ الشعب الفلسطيني العزّل.

٦- يدلّ توظيف الأصوات من المجهور والمهموس على محاولة الشاعر لتنفيس المشاعر والأحاسيس حيث تضاربت إيحاءاتها حسب السياق والمنحى الوجداني، فكانت هذه الأصوات أداة للتعبير عن خدمة القصيدة الرؤيوية والثورة والغضب. وذلك جرى مجرى طبيعة اللغة التي يخلقها التعبير وهي لغة التحدي والصمود.

٧- الصور الشعرية الموظّفة ضمن القصيدة من الدوال الرئيسة التي تلعب دورًا هامًا في تحديد المحور الأساس لبنية القصيدة، من هنا يفهم القارئ أنّ ما رمى إليه الشاعر ضمن الصور الشعرية كان بمثابة مفتاح لما انغلق من شفرات النصّ التي تجعله يتجاوز فضاء النصّ. لا ريب أنّ الشاعر اتخذ هذه الصور الشعرية أداة للتعبير عن الهواجس التي انتابت نفسه المثقلة بالآلام دلالة على ما أصاب فلسطين وأبناءها من قبل العدو الصهيوني، فقامت بدور كبير في شدّ انتباه المخاطب وتجسيد مقدرة الشاعر اللغوية والفنية.

المصادر والمراجع

أنيس، إبراهيم. (۱۹٦۱م). الأصوات اللغوية. القاهرة: دار الطباعة الحديثة.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (لاتا). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (۲۰۰۵م). المقدمة. ضبطه محمد السكندری. بيروت: دار الكتاب الغربی.

ابن جنّی، أبوالفتح عثمان. (۱۹٤۵م). سرّ صناعة الإعراب. مصر: دار المصطفى البابلی الحلبی.

أبوالعدوس، يوسف. (۲۰۰۷م). الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ط۱. بيروت: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

الحموی، ابن حجة. (۱۹۹۱م). خزانة الأدب ونهاية الأرب. شرح عصام شعيتو. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

حركات، مصطفى. (۲۰۰۸م). نظرية الإيقاع، الشعر العربی بين اللغة والموسيقى. الجزائر: دار الآفاق للنشر والتوزيع.

الحسنی، راشد بن هاشل. (۲۰۰٤م). البنى الأسلوبية فی النصّ الشعری دراسة تطبيقية. لندن: دار الحكمة.

الجرجانی، عبدالقاهر. (لاتا). أسرار البلاغة فی علم البيان. ط۲. بيروت: دار المعرفة.

ـــــــــــــــــــ (۱۹۸۷م). دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. بيروت: دار المعارف.

الداودی، زاهر مرهون. (۲۰۱۰م). الترابط النصی بين الشعر والنثر. الأردن: دار جرير.

درويش، أحمد. (لاتا). دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

الرافعی، مصطفى صادق. (۱۹۷٤م). تاريخ آداب العرب. ط٤. بيروت: دار الكتاب العربی.

الزمخشری، جار الله أبوالقاسم محمود بن عمر. (۱۹۹۸م). الكشاف. تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلی محمد معوض. الرياض: مكتبة العبيكان.

السد، نورالدين. (۲۰۱۰م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. الجزائر: دار الهومة.

السيد، عزالدين علی. (۱٤۰۷ه). التكرار بين المثير والتأثير. بيروت: عالم الكتب.

شاكر قاسم، مقداد محمد. (۲۰۱۰م). البنية الإيقاعية فی شعر الجواهری. العراق: دار دجلة.

سليمان، فتح الله أحمد. (۲۰۰٤م). الأسلوبية مدخل نظری ودراسة تطبيقية. مصر: دار العربية للكتاب والنشر.

السيوطی، جلال‌الدين عبدالرحمن بن أبی‌بكر. (۱۹۹۸م). همع الهوامع فی شرح جمع الجوامع. تحقيق أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.

شايب، أحمد. (۱۹٦٦م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

شــرتح، عصام. (٢٠١٠م). جمالية التكرار في الشعر الســوري. ط١. دمشق: دار رند للطباعة والنشر والتوزيع.
الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١م). خصائص الأسلوب. تونس: منشورات الجامعة التونسية.
ضالع، محمد صالح. (٢٠٠٢م). الأسلوبية الصوتية. القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع.
طحان، ريمون. (١٩٨١م). الألسنية العربية. ط٢. بيروت: دار الكتاب اللبنانيين.
عبدالمطلب، محمد. (١٩٩٤م). البلاغة والأسلوبية. ط١. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
عصفور، جابر. (١٩٧٣م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. القاهرة: دار الثقافة العربية.
العبد، محمد. (١٩٨٨م). إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. مصر: دار المعارف.
عبدالمطلب، محمد. (١٩٩٥م). قراءات أسـلوبية في الشـعر الحديث. دمشـق: الهيئـة المصرية العامّة للكتاب.
العمري، سمير. (٢٠١٥م). كفّ وإزميل. ط١. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع.
الغرفي، حسن. (٢٠٠٠م). حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ط١. مصر: الشركة العالمية للكتاب.
القيرواني، أبوالحسن ابن‌رشيق. (١٩٦٣م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط٢. تحقيق محمد محي‌الدين عبدالحميد. مصر: مطبعة السعادة.
المسدي، عبدالسلام. (١٩٨٢م). الأسلوب والأسلوبية. ط٢. القاهرة: دار العربية للكتاب.
المنصوري، جريدي. (١٩٩٢م). شاعرية المكان. السعودية: دار العلم للطباعة والنشر.
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. مصر: عالم الكتب.
ناصف، مصطفى. (١٩٨١م). الصورة الأدبية. ط٢. بيروت: دار الأندلس.
نورالدين، عصام. (١٩٩٦م). علم وظائف الأصوات اللغوية. ط١. بيروت: دار الفكر اللبناني.
ويس، أحمد محمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسـات الأسـلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
يوسـف، حسني عبدالجليل. (١٩٨٩م). موسيقى الشـعر العربي دراسة فنية وعروضية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الدوريات العلمية

باقري، بهنـام وعلي سـليمي. (١٣٩٥هـ ٢٠١٦م). «عناصر الإيقاع ودلالاته فـي قصيدة الانتفاضة لسـميح القاسـم». فصلية إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي. السنة السادسة. العدد الثالث والعشرون. صص٩-١٠-٧٥.

الرسائل الجامعية

خميـس، توفيق. (٢٠٠٩م). البنية اللغوية في شـعر حسـين زيدان (ديوان قصائـد من الأوراس إلى القدس نموذجًا). جامعة الحاج لخضر. باتنة.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م
صص ١٥٥ ـ ١٣٣

دراسة مفهوم الحب في قصائد جميل بن معمر وفقاً لرسالة مأدبة أفلاطون

ريحانة سردار*
على كنجيان خناري (الكاتب المسؤول)**
سيد ابراهيم ديباجى***

الملخص

تشمل آراء أفلاطون الفلسفية على أهم المخاوف الإنسانية؛ والحب هو أحد المفاهيم التي تطرّق إليها. تطرّق أفلاطون إلى مفهوم العشق في كل من فيدروس، الجمهورية وبشكل أخصّ في المأدبة. المأدبة هي عبارة عن سرد لحوارات الأثينيين الستة (ومن بينهم سقراط) فيما يتعلق بالحب، وأفلاطون هو راويها. إن البحث الراهن، يقوم، وفقاً للمنهج التحليلي المقارن، على محاولة بحث مفهوم الحب في ديوان الشاعر العاشق العذري جميل بن معمر وفقاً للآراء المطروحة في المأدبة وعلى وجه الخصوص آراء سقراط. وكان مما توصّل إليه هذا البحث أنه يمكن ملاحظة بعض جوانب الآراء المطروحة في المأدبة، وبالتحديد آراء سقراط، في قصائد الحب عند جميل بن معمر ونظرته للحب، ويمكن مشاهدة هذه الجوانب في محاور ماهية الحب الوسطية، والنصف المفقود، والخلود، والشجاعة والفضيلة. ولعلّ الخلاف الأكثر أهميةً يتجلّى في رأى كلا العملين الأدبيين بالحب، فسقراط يرى أن فضيلة الحبّ تتضمن وظيفة اجتماعية وتؤدى إلى صلاح المجتمع، في حين إن أشعار جميل لا تأخذ بهذا الرأى ، كما نلاحظ وجود نوع خاصٍ من حب الشيوخ للصِّبية في المأدبة وهو موضوع لا يلحَظ أبداً في أشعار جميل الغزلية.

الكلمات الدليلية: الشعر العذرى، الشعر الأموى، جميل بن معمّر، فلسفة أفلاطون، الحب الأفلاطونى، مأدبة أفلاطون.

---

*. طالبة الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها، فرع علوم وتحقيقات، جامعة آزاد الإسلامية، طهران. إيران. reyhane.sardar@gmail.com
**. أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائى، طهران. إيران. pajuhesh1392@yahoo.com
***. أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران. إيران.

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٤/٩ش

مقدمة

طرح أفلاطون فی أعماله الكثيرَ من المســائل الفلسفية العميقة وأطال البحث فيها؛ وكانت هذه المسائل مؤثِّرةً على التيارات الفلسفية فی الشرق والغرب منذ القديم وحتى الآن، لدرجة يمكن معها اعتبار الفلســفة الغربية عامةً مَدينةً لأفكار أفلاطون، وقد قيل: «ليســت أعمال الغرب كلّها ســوى شــرحٍ لأعمال أفلاطون.» (نقلا عن شــاهين نجاد، ١٣٨٩ش: ٨٧)

كان أفلاطون فيلسوفاً إلهياً، وقد احتلَّ عالمُ ما وراء المادة والمحسوسات مكانةً مهمةً فی فكره الفلســفی، وتوضحُ نظرية المُثُل هذا الأمرَ جيداً. يقسّم أفلاطون العالم إلى عالم مُثُل وعالم مادی (عالم المظاهر)؛ ويقوم عالم المثل على تصوير عالم الحقيقة الذی لا يناله تغيير والذی ينتهی إليه وجود كلّ شــیء. خلافاً لذلک يوجد العالم التجريبی المحسوس والمتغــير والذی يتميَّز بقيد الزمان والمكان، وفی هذا العالم الحســی يرتهن أی شــیءٍ بدائــرة الولادة والنموّ والموت. ولكن ما يقرِّب هذين العالمين من بعضهما ويصلهما عند أفلاطون هو أن كل شــیءٍ فی العالم المادی يحظى بماهية أبدية وهو لا يغير سوى شكله المادی فقط. (أحمدزاده، ١٣٨٢ش: ٤)

كان التعــرّف على المفاهيم والظواهــر وإيضاحها من أهمّ محــاولات أفلاطون فی رسالته. وفقاً لرأيه فإن المعرفة فضيلة. إنه يرى أنّ «التقوى هی نوع من المعرفة والتعقل، والمعرفة ليست سوى الوقوف على الخير والحب. ومن هنا، فإن أفلاطون كان يسعى إلى الفضيلة والتقوى وكان يريد أن يوضِحَ ذلک الشیءَ الذی يفقدُ الناسُ بفقدانِه، إدراكَهم لأنفسهم، ويفقدون شخصيتَهم واستقلالَهم.» (كرمانی، ١٣٨٤ش: ١٤٧)

إن وجــود الفضيلــة والأخلاق فی عــالم المثل عند أفلاطون كانت ســبباً فی جعل الثقافات والمجتمعات الدينية تأخذ بآرائه بشكل أفضل، ومن هنا نرى أنه على امتداد التاريخ كان لمذهب أفلاطون تأثير بالغ على الفلسفة الدينية، وكان لتوسيع وتطور فلسفة أفلاطون والمعروفة باسم الأفلاطونية الحديثة، والتی كانت الفلسفة اليونانية الأولى التی تحمل بُعداً دينياً، تأثيرٌ مباشــر على الإلهيات والفلســفة المســيحية. (بابكين واسترول، ١٣٩٤ش: ١٢) وكان هــذا التأثيرُ ملحوظاً، ليس فقط فی علم الكلام المســيحی الذی

كان رائجاً بين الفلاسفة والمتصوّفين المسلمين بل إنه أيضاً بلغ مستوى أعلى من ذلک. وفقاً لهذا فإنه يمكن القول بأن قبول فلسفة أفلاطون في المجتمعات الإسلامية، كان بسبب الجوانب الأخلاقية والإلهية لأفكاره ولقربِ هذه الأفكار من القيم الدينية في المجتمعات الشرقية.

الحبّ في فلسفة أفلاطون له علاقة وطيدة بالفضيلة؛ يتطرّق أفلاطون إلى هذا الموضوع في رسالة المأدبة. تدور رسالة المأدبة حول دعوة أو مأدبة في منزل أحد أصدقاء سقراط يدعى آغاثون[1] وفي هذه المأدبة يقرّر كلٌّ من الحاضرين أن يلقى مديحاً وكلمةً في مدح الحب. في حوار المأدبة يطرح أفلاطون كلام الأثينيين الستة الذين لكلٍّ منهم بدوره كلمة في الحبّ. يعتقد باوسانياس[2] بوجودٍ ثنائي لإيروس[3]؛ إيروس المتعلق بأفروديت الأرضية والآخر هو إله الحب السماوي. وفقاً لرأي باوسانياس فإن إيروس الجدير بالثناء هو ذلک الذي يرغم الإنسان على أن يحبّ بشكل جميل، وإيروس المتعلق بأفروديت[4] الأرضية أرضي أيضاً، وهو يختار السّكنة في قلوب الناس الوضيعين. يوافق أريكزيماخوس على الثنائية التي ارتآها باوسانياس في إيروس ويشرحها وفقاً لاعتقاده أن إيروس السماوي يتجلى في الوجود والكائنات كلها، وكمثال على ذلک فإن كُنه الحب موجود في الطب والفن والرياضة والزراعة والموسيقى كلها، وهو ما نرى آثاره في تغير الفصول، فهو يحكم الحرّ والبرد والجفاف والرطوبة ويخلق بينها تآلفاً ومحبة وهو ما ينجرّ بصحّة البشر والحيوانات والنباتات. ولكن إذا ما سيطر عليهم إيروس الوضيع فإن ذلک سيتسبب بالأمراض والضرر والخراب. (ينظر: طاهري إخوان، ١٣٩٢ش: ٤٥) فلدينا -وفقاً لهذا- نوعان من إيروس (الحب)؛ وهما السماوي والأرضي، والسماوي منه للمجتمعات المفيدة، وهو يؤدي إلى انشغال العاشق والمعشوق بالفضيلة والحكمة، في حين أنَّ النوع الأرضي خالٍ من الفضيلة. يعتقد أريكزيماخوس بوجود مجال أوسع لتأثير إيروس السماوي، ويمكن استنتاج ذلک من أقواله، حيث يرى أن

1. A gathon
2. Pausanias
3. Eros
4. Aphrodite

الخير الذی نراه فی الوجود والازدهار والاعتدال فيه تنتج كلها عن إيروس أو الحب، وهو ما ينتج عنه نظام الكائنات. يأتی دور أريستوفان١ بعد أريكزيماخوس، فهو يعتقد أنـه كان يوجد فی الماضی -فضلاً على جنـس الرجل والمرأة- جنسٌ قوی مكوّن من اتحاد الرجل والمرأة، ولكن زيوس قرّر أن يشطر هذا المخلوق القوی إلى نصفين ليضعف قوته، ومنذ ذلک الحين أصبح هذا المخلوق مشطوراً إلى قسمين يأمل كلٌّ منهما أن يجد نصفه الآخر. (نفسه: ٤٦) إن كلام أريستوفان يوضح لنا رغبة الإنسان الدائمة بالوصول إلى الكمال ومحاولاته فی التعويض عن الجوانب الضعيفة لشـخصيته. يشـرح آغاتون أيضاً شـرحاً جديداً لإيروس، ويتطرّق إلى وصف الحب، فيصفه بأنه إله جميل وشـابّ ومليء بالحيوية وعصى على الشيخوخة. إنه يرى أن إيروس لطيف ورقيق الطباع وأنه ينفر من الأجسـام والأرواح الذابلة ولا شـأن له بالقبح، وهو يمتاز بفضائل لا تحصى، كالعدالة وضبط النفس والشـجاعة والمعرفة والحكمة، وله الخير والجمال كله بشـكل عام. (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٩٦-٩٠) وأخيراً أتی دور سـقراط الذی «يحظى من بينهم بأهمية بالغة، وتدور محاوِرُه الرئيسية حول أن: الحب يظهر دائماً كرغبة لفضيلة لا يمتلكها العاشـق المحب. الحب يطلب الشیءَ الفاضل. يحاول العاشق تملّكه والحصول عليه. يجب أن يكون ذلک الشـیء الذی يحصَل عليه فاضلاً وأبدياً حتماً ولا يمكن أن يكون مؤقتاً. محاولة الإنسـان لامتلاک شیءٍ بشكلٍ أبدی ودائمٍ يعود فی جذوره إلى رغبة الإنسان فـی الخلود. يمكن الوصول إلـی الخلود عن طريق الإبداع. هنالـک ارتباط وثيق بين الإبـداع والجمال. الحب والجمال يقودان إلـی الخلود.» (مجموعة أعمال أفلاطون نقلاً عن باقرشاهی، ١٣٩٦ش: ٢)

هـذه الآراء الذی جمعها أفلاطون فی المأدبة، تتشـابه فـی بعض الجوانب مع نظرة الشـاعر العذری *جميل بن معمر* الی الحبّ. إن هدفنا فی هذه المقالة أن نبحث فی آراء أفلاطـون وحضورها فی أشـعار جميل بـن معمر و أن نبيِّن العلاقة بـين نظرة أفلاطون كفيلسـوف متحضِّر و مثقَّف إلى الحبّ و نظرة شـاعر بدویٍّ و هو جميل بن المعمّر إليه و نستكشف وجوه التشابه والاختلاف بين الآراء.

---

1. Aristophanes

جميل بن معمر هو شاعر عربی فی العصر الأموی، ويعدّ من روّاد الغزل المعروف بالغزل العذری أو العفيف فی الأدب العربی. تعدُّ معظم أشعاره غزلاً يبين حالة الحب والاشتياق إلی ابنة عمّه بثينة التی عارضت عائلتها زواجها من جميل وأجبروها علی الزواج من شخص يدعی *نبيه بن الأسود*. لم يتوقف *جميل* عن حب بثينة إطلاقاً بعد زواجها، وقد حاول فی أشعاره أن يظهِر جمال بثينة ومحاسنها والآلام والأحزان التی كانت تعتريه ويتطرق إلی وصف شجاعته فی سبيل الحب، وهذا ما يجمِع الباحثون علی أنه يشكِّلُ المضامين الرئيسية التی تكوِّنُ شعرَه.

أسئلة البحث

- هل يلاحَظ وجود تشابه بين أفكار أفلاطون التی طرحها فی رسالة المأدبة فيما يتعلق بالحب، وبين الحب العذری لجميل؟ وما هی مواضع التشابه هذه؟
- ما هی الفروق البارزة التی يمكن ملاحظتها فيما يتعلق بفهوم الحب بين آراء مأدبة أفلاطون ورأی جميل بن معمر؟

فرضيات البحث

وأمّا الفرضيات حول الأسئلة؛ ففيما يتعلق بالسؤال الأول فإنه يقوم علی فرضية أن مفهوم الحب فی مأدبة أفلاطون وأشعار جميل بن معمر يحظی بميزات سماوية وروحية، وأن كلا العملين يتضمن بوضوح فكرة انبثاق الأخلاق والمُثُل والفضيلة من الحب، وذلک أن أفلاطون حكيم إلهی تقوم فلسفته علی أساس الأخلاق والفضيلة والمعنويات والقيم الروحية العليا. وفيما يتعلق بالسؤال الثانی فبإمكاننا أيضاً أن نفرض أن معنی الحب فی مأدبة أفلاطون يحظی بتنوع أكثرَ، نظراً لكثرة الآلهة فی الثقافة اليونانية، فبعيداً عن حب الرجل للمرأة أو العكس هنالک أنواع أخری من الحب فی كتابه أيضاً لم يكن المجتمع العربی فی عصر جميل مطلعاً عليها.

خلفية البحث

هناک الكثير من البحوث التـی أجريت فيما يتعلق بموضوعنا، وخاصة فيما يتعلق

بتحليل شعر جميل الذي أُلّفت حوله كتب كثيرة؛ من قبيل كتاب "جميل بثينة" لعباس محمود العقاد (٢٠١٣م) وقد تطرق في كتابه إلى عصر جميل ومكانته وفقاً لرأي بقية الشعراء، والمواضيع العامة لأشعار جميل وجمالياتها، وجمال لغته الشعرية ومتانتها. كما قام مأمون بن محي الدين الجنان (١٩٩٣م) في كتابه "جميل بثينة الشاعر العذري" بوصف الأوضاع السياسية والاجتماعية للعصر الأموي، ثم تطرق إلى دراسة الغزل في الشعر العربي، وحياة جميل، والخصائص الفنية لشعره النقاط المهمة في حياته. كما ألّف محمد حسن عبدالله (١٩٨٠م) كتاباً بعنوان "الحبّ في التراث العربي" وتطرق فيه إلى خواصّ الغزل العذري والغزل الحضري في فصل بعنوان "حسّيّون وعذريون" وأشار فيه إلى الخصائص الفنية لشعر جميل. كما قام ميخائيل مسعود (١٩٩٤م) في كتاب "جميل بن معمر رائد الحبّ العذري؛ دراسة ومختارات" بدراسة المواضيع والجوانب الجمالية في غزل جميل أيضاً. وفضلاً على هذه الكتب هناك العديد من المقالات التي كُتبت عن هذا الموضوع، وسنشير فيما يأتي إلى أهمّها: يتطرق حافظ المنصوري (٢٠١٥م) في مقالة بعنوان "إشكالية الحبِّ والموت في الشعر الصوفي وأصولها العذرية" إلى بحث مقارن في العشق والموت في الشعر الصوفي والعذري. يحلل محمد ياس خضر الدوري وإبراهيم حسن صالح الجبوري (٢٠٠٩م) في مقالة بعنوان "الأبعاد النفسية في شعر الغزل العذري عند جميل بثينة" مضامينَ شعر جميل من وجهة نظر التحليل النفسي ويتطرق فيها إلى تحليل شخصية جميل نفسه.

أما فيما يتعلق برسالة *المأدبة* فتوجد أعمال مقارنة بين هذه الرسالة وأعمال علماء وشعراء إيرانيين؛ يتطرق مهدي شريفيان (١٣٨٣ش) في "الحب الأفلاطوني والكشف عنه في أعمال ابن سينا"، خلالَ مقارنة مفهوم الحب في رأي أفلاطون وابن سينا، إلى دور ابن سينا في نقل الأفكار الأفلاطونية إلى المجتمع الإسلامي، ويوضح تأثير هذه الأفكار على التصوف. يقارن علي ضياءالديني دشتخاكي ومحمد صادق بصيري (١٣٩٥ش) أيضاً في "تحليل مقارن لموضوع الحب في قصة مأدبة أفلاطون وقصة الملك والجارية لمولانا"، أفكارَ أفلاطون في المأدبة مع آراء التصوف، وبالتحديد الحب، عند مولانا.

لم تُدرَس حتى الآن دراسة شاملة وخاصة بأشعار جميل بن معمر وفقاً للآراء

المطروحة في مأدبة أفلاطون، واكتُفى بالإشـارة بسطرٍ واحدٍ في مقالة "الأبعاد النفسية في شـعر الغزل العذرى عند جميل بثينة" إلى وجود أحد أفكار أفلاطون في شعر جميل، وهو ما سنقوم ببحثه في هذه المقالة.

ماهية الحب الوسطية

في التعريف الذى ينقله سقراط عن السيدة الكاهنة ديوتيما فيما يتعلق بإيروس، إله الحب، ينسـب إليه ماهية ثنائية ووسطية؛ في هذا التعريف يقع الحب بين العلم والجهل، والله والإنسـان، والفقـر والقدرة، والتوهج والذبول. ويعود السـبب فـي ذلك إلى أن إيروس ابن لاثنين من الآلهة؛ إله النباهة والحيلة (بوروس) وإلهة الفقر والفاقة (بينيا).

عندما وُلدت أفروديت احتفلت الآلهة بميلادها وكان بوروس (إله الحيلة) ابن متيس (إلـه الحكمة والعقل) من بين الحاضرين. في نهايـة الاحتفال جاءت «بينيا (إلهة الفقر والفاقـة) ووقفت قرب الباب على أمل أن تنال نصيباً من مائدة ذلك الاحتفال وتحظى بالسـعادة نتيجةَ ذلك. ذهب بوروس، الذى كان ثملاً من الرحيق السماوى – ففى ذلك الزمان لم تكن الخمرة موجودةً– إلى حديقة زيوس وغطَّ في نوم عميق لما كان فيه من تعـب وثمالـة. فكرت بينيا الماكرة في الحصول على ولد مـن بوروس ونامت بجانبه في الحديقة ابتغاءً لهذه النية، فحملت بإيروس. بهذا الشكل علقت نطفة الحب.» (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ١٠٨-١٠٩)

أدت هـذه العلاقة إلى أن ترث إيروس أباها وأمها، فـكان إرثها من أمها أن تبقى مُعدَمـة دائماً، ومن جهة أخرى فقد كانت كأبيها صيادة حاذقة تفكر في كل لحظة بحيلة جديـدة و«تدخل كل يوم من طريق مختلف ولا تتوقف لحظـة عن البحث عن المعرفة، وكانت في الوقت نفسـه سـاحرةً ماكرةً. لم تكن تشـبه الآلهة ولم تكن تشبه البشر. إذا أصاب سـهمها الهدف كانت أحياناً ما تُزهِر وأحيانـاً أخرى كانت تذبل. لم تكن فقيرةً معدَمةً ولم تكن مقتدرة ومكتفية، وكان نصيبها فيما يتعلق بالعلم والجهل مشـابهاً لذلك أيضاً. أى إنها كانت وسطيةً بين كلّ هذا.» (المصدر نفسه: ١٠٩-١١٠)

وفقـاً للتعريـف أعلاه فإن الحب يطلَق على حالة وسـطية بين "الفقـر والفاقة" من

جهة، و"الحيلـة والنباهة والمحاولة للوصول إلى القدرة والاكتفاء" من جهة أخرى، وهو يحتـل مكانة وسـطية بين "الإله والإنسـان" و"العلم والجهل". وبتعبـير آخر فإن الفقر والمحاولـة للوصول إلى القدرة موجودان في معنى الحب بالسـوية نفسـها، فالحب يقع بين هذين المعنيين، وإذا ما تلاشـى أحدهما أو طغى على الآخر فسيتلاشى أيضاً مفهوم الحـب. وبناءً على هذا فإن ولادة إيروس من إلهي الحيلة والفقر ليس مجرد أسـطورة، بـل هـو وصف رمزي لمكانة الحـب القائم بين مفهومين، وهو مـا نفهمه من أصل قصة الاحتفال بميلاد أفروديت. في هذه القصة «بدأت بينيا التي لم تكن قد دُعيت إلى احتفال الآلهة، بالتسول في هذا الاحتفال، وفي الطرف المقابل كان بوروس الذي جاء إلى هذا الاحتفال قد أُصيب بالنشـوة في حديقة زيوس... فـي الحقيقة، يمكن فهم إيروس على أنها حالة التأرجح بين القدرة والفاقة وهاتان الحالتان تُكسِبان العاشق ماهيةً وسطيةً.» (Sheffield, 2009: 43)

وهو ما يظهر «حالة الشوق والجهاد والسعي في سبيل الخير والجمال الذي لن يناله الإنسان إطلاقاً. في الحقيقة إن إيروس هي دائماً الحب لشيءٍ لم يأتِ بعد، ولكنه دائماً مطلوب ومرغوب. بعبارة أخرى تمثّل إيروس الشـوق الدائم والتقدم نحو هدفٍ لن ينال إطلاقاً.» (Grote, 1885: 9-10)

والشـوق الدائم لعشـقٍ لن ينال إطلاقاً من خواص الشعر العذري لجميل بن معمر وبقية «الشـعراء العذريين الذين يتّسم شـعرهم بالحرارة والديمومة والعفة المحضة وهذه السـمات الثلاث تؤلف جوهره وتقوم عليها ذاته.» (الشـمري، ٢٠١٠م: ٨٨) إن الشعر العذري في الحقيقة هو نزاع مسـتمر بين المحاولة والفشل؛ «هذا الحب هو معركة عنيفة تقع في ميدانين: الأول ميدان الصراع بين الشـاعر وهواه والميدان الثاني؛ميدان القتال بين الشـاعر ومن يهواه.» (مبارک، ٢٠١١م: ١٧) بمعنى أن الحب العذري يظهر للوهلة الأولى حالة حرمان العاشق من محبوبته وهو دائماً يحاول أن يلفت نظرها بطرق مختلفة، كما يحاول دائماً أن يبقى في هذه الحالة الثنائية بين عدم الامتلاک والمحاولة للامتلاک، وبهذا يركّز العاشـق العذري أحاسيسه على محبوبة واحدة فريدة، و يؤمّل النفس دوماً بالحصول عليهـا، ولكنّه يصطنع في الوقت ذاته جميع العراقيل الممكنة لتحول بينه وبين

امتلاكها، لأنّه يعلم بأنّ العاشق متى ظفر بالمعشوق مرة واحدة نقض تسعة أعشار عشقه!! ومن ثمّ فإنّ التغنى بالعفة والطهر والحياء ليس إلا ذريعة يتذرّع بها العاشق العذرى ليحقق غايته فى استمرار الانفصال. (عبدالله، ١٩٨٠م: ٢٧٧-٢٧٨) وهكذا يمكننا القول بأنَّ «شهوانية الحب العذرى تتبدّى فى منعه الرغبة فى امتلاك المحبوب منعاً مستمراً.» (المصدر نفسه: ٢٧٩) ويمكن أن نحلل هذه الحالة الوسطية تحت نظرة نفسية، حيث «يصطلح بعض الدارسين على هذا النوع من الحب اسم "السادوماسوكية" (Sadomasochism) وهى حالة مَرَضية يمرّ بها الشاعر العذرى ويعذِّب فيها المحبُّ نفسه وغيره دون غاية واضحة وإنّما لمجرد الاستمتاع بالألم.» (خضرالدورى وحسن، ٢٠٠٩م: ١٢٤) ووفقاً لهذا، فقد تمّ تعريف الحب بناءً على مفهومين؛ مفهوم سادى ومفهوم ماسوشى، وهو يقع بين هذين المفهومين، وليس بالسادية المحضة ولا بالماسوشية الكاملة، ولكنه حالة تقع بينهما.

ومن هنا فإنه لدى الحب العذرى الذى رأينا نموذجاً خالصاً عنه فى شعر جميل بن معمر، مثله مثل الحب الأفلاطونى الموضَّح فى رسالة المائدة، ماهيةً وسطيةً؛ حيث يجد هذا الحب معناه فى عملية الفقد والمحاولة المستمرة من أجل الوصول الذى لن يتحقق أبداً. يظهر فى البيت التالى أن ممانعة بثينة فى الحب ثابتة وباقية بل إنها أيضاً تزاداد شيئاً فشيئاً. ومن الملاحظ أنه فى هذا الحب لا تُرفض رغبة جميل الشَّغِف رفضاً قاطعاً ولا يتلاشى هذا الحب المتمنّع، وكأن الشوق والممانعة هما العجلة التى يجب أن تستمرَّ فى دورانها وحركتها:

إذا قلتُ ما بى يا بثينة قاتلى ... من الحبِّ قالت: ثابتٌ ويزيدُ
فلا أنا مردودٌ بما جئتُ طالباً ... و لا حبُّها فيما يبيدُ يبيدُ

(جميل بن معمّر، لاتا: ٣٨)

إن هذا الدوران يحقق المتعة للشاعر، لدرجة أنه لو كان الوصول ميسراً فإن هذا العشق سيزول، كما يقول جميل نفسه فى البيت الآتى:

يَموتُ الهوى منّى إذا ما لقيتُها ... و يحيا إذا فارقتُها فيعود

(المصدر نفسه: ٤٠)

بعبارة أخرى فإن ماهية الحب العذرى لا تجد معناها إلا بالفراق، والفراق والحرمان همـا اللـذان يؤججان فيه المحاولة من أجل الوصول، وهو مـا يجعل الحب يبدأ، فإذا لم يحدث الفراق وتحققَ الوصلُ، وإذا توقفت عجلة المحاولة فإن الممانعة فى الحب العذرى تفقد خصوصيتها الوسطية:

فقلـتَ له: إنّ البعادَ لشـائقى   وبعضَ بعادِ البينِ والنأيِ أشوق

(المصدر نفسه: ٩٢)

تذكَّر أنسـاً من بُثينة ذا القلبُ   وبثنة ذكراها لذى شجنٍ نصبُ

(المصدر نفسه:١٦)

فإن لم أزُرها عادنى الشوقُ والهوى   وعـاود قلبى من بثينـة داؤها

(المصدر نفسه: ١٣)

ومن ناحية أخرى فإن ثنائية مفهوم الأنس والشـجن أيضاً فى شـعر جميل العذرى هى ثنائية أخرى. ويمكن اعتبار ماهية حبه فى الحد الوسـطى الفاصل بين طرفى هذه الثنائيـة. يمكن ملاحظة هذه الثنائية فى الشـاهدين الآتين، وكما هو واضح فإن جميل يعتقد فى هذه الأبيات أن تذكّر بثينة يبعث الأنس فى نفسـه، ومن جهة أخرى فإن هذا التذكر يثير شـجن العاشـق الحزين. هذا التذكر يتحول إلى طاقة تحرّك عجلة الأنس وشجن حبه.

أزلية الحبّ والنصف المفقود

يعود أفلاطون فى إيضاح الحب إلى العصور السابقة للخلق فى الأساطير اليونانية؛ وفقاً للأساطير اليونانية فى العصور القديمة، فإن الوجود البشرى لا ينحصر فى جنسين؛ الذكر والأنثى فقط، بل إنه يتكوّن من ثلاثة أنواع، والنوع الثالث يمتلك خواصّ الرجل والمرأة معاً، ولم يتبقَّ من هذا النوع المشـترك فى أيامنا هذه سوى اسمه. كان البشر فى تلك الحقبة مثل أجدادهم أبطالاً من ذوى القوى الخارقة، ولم يكن هناك حدٌّ لكبريائهم وكانوا فخورين بأنفسـهم، حتى ذلك الوقت الـذى هاجموا فيه الآلهة، فقرر زيوس أن يضعفَ قوّتهم ليقمعَهم، ولهذا فقد شـطر جميع البشـر إلى نصفين، ثم أمر أبولو بأن يقوم

بعـلاج جراحهم وأماكن شـطرهم وندوبهم فقام أبولو بمعالجة جـراح كلٍّ من النصفين ونتـج عن ذلک الإنسـانُ الحالی... وهکذا فإن الناس فی القديم شُـطروا إلی نصفين، وعندما انتهت العملية الآنفة بقی کل من النصفين بعيداً عن أصله وبقی يبحث عن عهد وصله ومنذ ذلک الحين بدأ الحب المتبادل ينشـأ بين الناس واتصلت طباعهم المنسجمة والمتآلفة الموجودة فيفطرتهم. (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٨١-٨٢)

وکمـا يتضح لنا وفقاً لـرأی أفلاطون، فإن الحب هو إيجاد النصـف المفقود والذی فصل عن الإنسـان منذ زمن بعيد جداً. وقد ظهـر جانب آخر للحب خلف هذه النظرة الأسـطورية له، وهو ماهية الحب الأزلية. ذکرنا مسـبقاً أن الشـعر يتمتع بالديمومة فی جمهوريـة أفلاطون وأشـعار جميل، وهو مسـتمر دائماً، وقد أضيف إلـی مفاهيمه هذه، خصوصيتـه الأزلية لتـزداد رفعته وأصالته. ويمکننا أن نلاحظ هـذا المفهوم الأزلی فی مواضعَ عديدة من شـعر جميـل، وکمثال علی ذلک نری أنه يتحـدث عن حبَّين "قديم وحديث" فی أماکن متعددة من شعره:

و قد کان حبّيکم طريفاً وتالداً   و ماالحبُّ إلّا طـارفٌ وتليد

(جميل بن معمّر، لاتا: ٣٩)

فلو تکشَفُ الأحشاء صودف تحتها   لبثنـة حـبٌّ طـارفٌ وتليـد

(المصدر نفسه: ٤١)

فـی مکان آخـر يعيد حبه لبثينة إلی مـا قبل الخلق، فهو يعتقد أن روحه عشـقت روح بثينـة فی عالم ما قبل التکوين والخلـق (وهو ما يعبّرعنه فی المصطلحات الدينية والصوفية باسـم عالم ألسـتُ، أوعالم الذّرّ) ثم تابعت مسـيرها بعـد ذلک فی المراحل الأخری لخلق الإنسان:

و قلتُ لها: بينی بينک فاعلمی   مـن الله ميثـاقٌ لـه وعهـودُ

تعلَّق روحی روحَها قبل خلقنا   و من بعد ما کنّا نطافاً وفی المهدِ

فزاد کما زدنـا فأصبح نامياً   و ليس إذا متنا بمنتقض العهد

(المصدر نفسه: ٤٢)

يحلل حافظ المنصوری فی مقالة له بعنوان "إشکالية الحبّ والموت فی الشعر الصوفی

وأصولها العذرية"، الأبياتَ السابقة تحليلاً صوفياً ويقول: «وإنَّ العشق أزلي وهو موجودٌ قبل أن يخلق الإنسان وقد يكون السبب في هذه الأزلية هو ارتباط بالذات الإلهية فالوجود الإلهي أزلي في حقيقته وهذه الأزلية نجد جذورها في الحب العذري عند الشعراء العذريين فهم يتحدثون عن أزلية الحبّ وقدمه،فقد يكون الحبّ عندهم حاصلاً قبل ولادة المحبين،قبل أن تكون النطف في الأرحام والأصلاب.» (المنصوري، ٢٠١٥م: ٢٦٢)

«وقد علَّل ابن داود الأصفهاني في كتابه "الزهرة" هذه الأبيات تعليلاً فلسفياً إذ أرجعها إلى نظرية أفلاطون القائلة بأنَّ الله خلق في البدء كلَّ روح مدوّرة ثمَّ قطعها فجعل في كلِّ جسد نصفاً وأن كلَّ نصف يبحث في هذا العالم عن نصفه الآخر الذي عرفه قبل هذا الوجود.» (الأصفهاني، ١٩٣٢م: ١٥ نقلاً عن خضرالدوري وحسن، ٢٠٠٩م: ١٣٧)

الخلود

وفقاً للتعريف الذي تم عرضُه للحب في مأدبة أفلاطون فإن الحبّ ليس أزلياً فقط بل إنه سرمدي وخالد أيضاً. يربط سقراط في جزء من كلامه الحبَّ بمفهوم الخلود. إنه يحاول من خلال رواية حواره مع ديوتيما أن يجعل الحب قريناً للخلود. وفقاً لهذا التعريف فإنه لا يمكن أن نتحدث عن الحب ونحدَّهُ، في الوقت عينه، بفترةٍ قصيرةٍ أو زمنٍ قصير في هذه الدنيا. ومن أجل إيضاح هذه الصلة جعل الحب في البداية مقترناً بطلب الخير والفضيلة وجعل هذا الطلب دائماً يستمر إلى الأبد:

قالت: إذن ألا يجب القول أن الإنسان يطلب الخير والفضيلة دائماً ويعشقهما؟. قلت: بلى. قالت:إذن سأزيد على ذلك أن رغبتهم هي تملّكه الباقي والدائم. قلت: نعم. يجب أن يكون ذلك. قالت: إذن نستطيع أن نقول أن الحب هو الشوق للحصول على الخير والفضيلة للأبد. (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ١١٤)

إن هدف الحب وغايته، الحصولُ على الخير والفضيلة للأبد، ومن هنا يمكن الاستنتاج أن الحب يجب أن يكون طالباً للأبدية والخلود. (المصدر نفسه: ١١٦)

يمكن رؤية هذه النظرة إلى الحب بين الشعراء العذريين أيضاً، أو بعبارة أخرى يمكن

القول إنهم يرون الحب قريناً للخلود. يشير الدكتور محمد غنيمى هلال إلى هذا الاعتقاد فيما يتعلق بالحب بين العذريين، وهو يستشـــهد كمثال على ذلک بالبيتين الآتيين لعروة بن حزام وجميل. نرى فی بيت عروة أنه مشـــتاق ليوم الحشـــر لأنه يأمل بأن يحشّـــر مع عفراء حينها:

وإنّى لأهوى الحشرَ إذ قيل إنَّنى   و عفراءَ يوم الحشـــر يلتقيان

وكذلک فإن جميل أيضاً يعشق الموت، فيرى أنه الطريق إلى جوار بثينة ووصالها:

أعوذ بک اللهُمَّ أن تشحط النَّوى   ببثنةَ فی أدنى حياتى ولا حشرى

و جـــاوِر إذا ما متُّ بينى وبينها   فيا حبَّذا موتى إذا جاورت قبرى

فضلـــاً عن أن غنيمى هلال يعتقد، فـــى الأبيات المذكورة آنفاً، بالتأثير العميق للدين على أشعار العذريين، فإنه يعتقد أيضاً أنّ الحبَّ خالد وفقاً لاعتقاد العذريين. وبناءً عليه فإنه ســـيبقى بعد الموت وحتى يوم الحشر، والعاشـــق والمعشوق سيكونان جليسين فی الدار الآخرة. (غنيمى هلال، ١٣٩٢ش: ٢١)

يمكن رؤية الرغبة بوصال المعشـــوق فی الدار الآخرة فی أماكن متعددة من ديوان جميل؛ الدار التی ليس للزمان فيها معنى والتی ســـيحظى الشـــاعر فيها بوصال دائم مع بثينة وللأبد:

تعايَيتَ، فاستغنيتَ عنّا بغيرِنا   إلى يوم يلقَى كلَّ نفسٍ حبيبُها

(جميل بن معمّر، لاتا: ١٨)

وكأن الشاعر كان على يقين بأن وصاله مع بثينة فی هذه الدنيا مستحيل، فجعل نظره منصبّاً على الدار الآخرة التی سينال فيها وصالاً سرمدياً مع محبوبته:

إذا ما نظمت الشعرَ فی غير ذكرها   أبَى، وأبيها، أن يطاوعنى شعرى

فلا أنعمت بعدى، ولا عشتُ بعدها   و دامت لنا الدنيا إلى مُلتقَى الحشرِ

(المصدر نفسه: ٥٩)

حتى إنه يرجو أن يكون قبره عند موته قرب قبر بثينة:

ألاليتنـــا نحيـــا جميعـــاً،وإن نَمُت   يُجاوِرُفی الموتى ضريحى ضريحُها

(المصدر نفسه: ٢٩)

يصوِّر لنا الشاعر في البيت الآتي رغبته باستخدام فعلين مضارعين "يهوى" و"يتبع" واللذان يدلّان على الاستمرارية؛ وقد استخدم الفعل الأول للحياة الدنيا، والفعل الآخر للحياة بعد الموت. يظهِر جميل شوقه وعشقه الدنيوي بالفعل المضارع و"ما" الظرفية التي تدل على استمرارية الزمان، وتُتابَع هذه الاستمرارية بعد الموت أيضاً بفعل مضارع آخر "يتبع". أي إن عاطفة الحبّ، في نظرة جميل، تظلّ دائماً متوهجة، لها في كلّ حيز نفس المحب الداخلية جرس لا ينقطع وحنين لا يهدأ. والحب العذري من هذا النوع يتصف بالديمومة. (الجنّان، ١٩٩٣م: ٨١)

يهواك ما عشتُ الفؤاد فإن أمُت   يتبع صدايَ صداك بين الأقبر

(المصدر نفسه: ٦١)

وأحياناً نرى محاولات في أماكن عديدة من شعر جميل من أجل تخليد الحب وإيقاف مضي الزمن؛ يعتقد الدكتور يوسف اليوسف أن «الطيف (تذكر عهد الأنس مع المعشوق) هو محاولة لاسترداد الفردوس المفقود وبالتالي فهو ... مظهر لاشعوري من مظاهر إدانة الزمن...» (اليوسف، ١٩٨٢م: ٤٠ نقلاً عن غالب، ٢٠١٧م: ١١٣)

ومن هنا نرى أنه يكون ولِهاً ومستهاماً في النهار وفي الليل أيضاً تلتقي روحه وخياله بروح بثينة وخيالها. إن التقاء روح الشاعر مع روح بثينة في المنام يحمل في طياته، دون شكٍّ، نوعاً من دلالات انعدام الزمان، خاصة وأن الشاعر في النهار أيضاً لا ينفكّ ولا يتوقف عن الشوق لرؤيتها، ولا يتوقف الوله لديه حتى للحظة واحدة.

أظلُّ نهاري مستهاماً ويلتقي   مع الليل روحي في المَنام وروحها

(المصدر نفسه: ٢٩)

أمنكِ سرى، يا بثنَ، طيفٌ تأوَّبا   هدوّاً فهاج القلبَ شوقاً وأنصبا

(المصدر نفسه: ٢٣)

يمكن تعليل عودة الشاعر إلى الماضي أيضاً بالاستناد إلى أصل الحب والخلود. نلاحظ في شعر الكثير من الشعراء العذريين أن الشعراء دائماً يعودون إلى الزمن الماضي وكمثال على ذلك فإن شاعراً مثل «مجنون ليلى يتمنّى القدرة على النفاذ من سلطة الزمن الحاضر نحو ألفة الزمن الماضي أو بتعبير آخر، القدرة على تثبيت الزمن

عند لحظات السعادة التي يمنحها زمن الطفولة طابعاً فردوسياً.» (غالب، ٢٠١٧م: ١١٢) بعبارة أخرى فإن الشاعر يسعى من خلال هذه العودة إلى كسر الزمان وإبقائه ثابتاً.

الشجاعة

جـاء الحديث عن مفهوم الشـجاعة مرتين في رسـالة المأدبة أثنـاء تعريف الحب. إحـدى هاتين المرتين متعلقـة بحديث فيدروس بينما جاءت الثانية في كلام سـقراط. يعرّف سقراط الحب على أنه ملازمٌ للشجاعة، ويقول بأن إيروس، إله الحب، هو أشجع الآلهـة. إن شـجاعة إيروس وفقاً لكلام سـقراط تصل إلى درجـة «لا يمكن فيها لإله الحرب أن يصل لشـجاعة إله الحب (إيروس) وقدرته، وذلك لأن آريس (إله الحرب) على الرغم من كل ما يمتلكه من قوة ومقدرة، فإنه لا يسـتطيع الوصول إلى مساواة إله العشـق ومنافسـته. هو عبد والحب سـيد ... لن أقول أكثر من هذا عن بطولة إله الحب وطلبه للعدل وكبحه لنفسه وشجاعته وقوته.» (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٩٣) نرى في النص المذكور أعلاه أن للشـجاعة، وفقاً لكلام سـقراط، تعريفاً فريداً واستثنائياً، وهي مقترنة بالقوة وطلب العدل وكبح النفس، وبصورة عامة فإنها تختلف عن الشـجاعة التي تقترنُ بالقوة والجسارة المحضة. لقد استنتجنا هذا من نظرة سقراط الخاصة إلى هذا الموضوع؛ «كان سـقراط يحاول أن يشرح لقوّاد الجيش، أنَّ الشجاعة صفة أخلاقية وأنَّها تفترض لتكـون واعية– العلم، بالخطر الحقيقي، بما ينبغي أن نخافه أكثر من أي شـيء أي العلم بسـلم القيم، العلم بالخير الذي يسـمو على الحياة، الخير الذي نقبل من أجله الموت.» (النشار، ٢٠١٧م: ٩٢)

وفقاً لهذا فإن الشـجاعة في فكر سـقراط تشـبه الحب في أنها طلب الفضيلة في القلب، ومن هنا فإنه جعلها مقترنة بطلب العدل وكبح النفس. في الحقيقة تقع الشجاعة هنا على الطرف المقابل للشـجاعة الطائشة والمتهورة؛ وذلك لأن الشجاعة السقراطية حكيمة دائماً وعقلانية وهي هادفة ومثالية.

لا يوجد هذا النوع من الشـجاعة في أي نجوى عشـقية لشـعر جميل، ولا نرى في شـعره سوى إظهار شـجاعته وعدم خوفه من جميع المخاطر التي يتعرض لها في طريق

حبه لبثينة:

لَعَمــرُک ما خوَّفتِنی من مخافةٍ بثينَ ولا حذَّرتنی موضعَ الحَذَر
فأُقسِــمُ لا يُلفَی لی اليومَ غِرَّة وفی الکفِّ منّی صارمٌ قاطعُ ذکر
(جميل بن معمّر، لاتا: ٧٢)

ولکنه عرضَ تعريفاً آخر للشــجاعة بشکلٍ أبسطَ ويختلف هذا التعريف عن المفهوم الفلسفی الذی طرحه سقراط لها. الشجاعة باعتقاده هی الإيثار والتفانی والتضحية فی ســبيل المحبوب، فالشــخص الذی لا يتمتع بهذه الخصال لا يليق به الحب. ومن هنا فإنّ «الآلهَــة أعادت أورفيوس العازف ابن أويغاروس خالی الوفاض وهزئوا منه بأن أروه شبحاً لمحبوبته، وذلک لأنه لم يکن يمتلک شجاعة ألسيستيس ولم يکن مستعداً لأن يقدّم روحه فی ســبيل حبه، ولم يکن قد وصل إلی الکمال والإيثار.» (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٦٢)

هذا التعريف للشــجاعة أکثر تناسباً مع روح جميل وغيره من الشعراء العذريين فی العصر الأموی. يوضح جميل فی مواضع متعددة من أشعاره استعداده للتضحية فی سبيل بثينة، إنه مستعدٌّ أيضاً أن يمنح روحه لبثينه مثل ألکستيس الذی ذُکر مسبقاً، لکی يمنحها السعادة والبهجة:

وددتُ علی حبِّ الحياة لو أنَّها يزاد لها فی عمرها من حياتی
(جميل بن معمّر، لاتا: ١٣٩)

وفضلاً عن روحه فإنه مستعدٌّ لکی يضحی بيده ورجله من أجل قرارة نفس وراحة محبوبته:

و لــو أنَّ ألفــاً دون بثنة کلّهم غياری وکلٌّ مزمعون علی قتلی
لحاولتُهــا، إمّا نهــاراً مجاهراً وإمّا سری ليلٍ ولو قطعوا رجلی
(المصدر نفسه: ١٠٩)

و لو أرسلت، يوماً، بثينة تبتغی يمينــی ولو عزّت علــيَّ يمينی
لأعطيتُها ما جاء يبغی رسولُها و قلتُ لها بعد اليمين: ســلينی
(المصدر نفسه: ١٢٦)

الفضيلة

يرى أفلاطون أن الحب يتمتع بوظيفة شخصية واجتماعية، ولعلّ أبرز ما حققة إله الحب للإنسان هو أنه يجذب الإنسان نحو الصلاح والخلاص، فهو من أقدم الأرباب وأفضلهم وأقدرهم على منح الفضيلة والسعادة لبنى الإنسان. (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٦٤) وفقاً لرأى سقراط فى كتاب المأدبة فإن الحب الذى يؤدى إلى الفضيلة ليس حباً أرضياً نابعاً من رغبات النفس والجسد، وذلک أن «الحب الأرضى لا يتمتع بقوة التمييز والإدراک وهو حب يؤثر فى قلوب الأرذال والسَّفلة الذين يحبون النساء والصِّبية أيضاً، أى إنهم يحبون الجسد وليس الروح.» (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ١١٩)

إن الحب -بناءً على رأى سقراط- ليس حاجةً عابرة، بل هو معنىً راسخٌ وخالدٌ، وبعبارة أخرى فإن الحب وفقاً لرأيه تيارٌ يبدأ من حاجة عابرة وينتهى بالخلود: «إنه يعرِّف الحب على أنه رغبة فى الامتلاک الأبدى، وكأن العاشق يجتاز الجمال الظاهرى والمادى إلى الجمال المعنوى بمجرد ارتقائه لسُلَّم الحب، وينتهى به الأمر بمشاهدة الجمال المطلق رؤيةً عينيةً فتُولد فيه حقائق المعرفة والفضيلة، وهى الحقائق التى تتضمن رمز سعادة البشر.» (رستمى، ١٣٩٥ش: ٢٢)

يشترط للوصول إلى الحب الأبدى أن يسير الإنسان على طريق الحب بشكل صحيح، وذلک أنه «لو دلّه مرشدُه على الطريق بدقة لتعلّقَ قلبه بالجمال والحُسن ولخلق هذا التعلق لديه فكراً خيِّراً وجميلاً... وعندها تتضاءل رغبته بالجسد فيصبح الجسد فى عينيه حقيراً وعديم المعنى، وبعد هذه المرحلة سيدرک جمال الروح ويعلم أن جمالها أسمى بمراتبَ من جمال الجسم، وعندما يصل إلى مراحل أعلى من الإدراک بأن جمال الروح أسمى من جمال الجسم فإنه حين يتعامل مع روح فاضلة وتقية ذات نصيب أقلَّ من جمال الوجه سيتعلق بها وسيبقى الحب فى قلبه وسيبقى فكره مشغولاً فيها طيلة الوقت وسيبحث عن الأفكار ويبتدِعها ليتمكن من تحسينها وإكمالها، وبهذا سيصل إلى مقام يتمكن فيه من استيعاب الجمال فى القوانين والاجتماعيات والأخلاق والحكم.» (أفلاطون،١٣٨٥ش: ١٢٣-١٢٤)

وبناءً على هذا وكما قيلَ فإن الحب تيار يبدأ من الحاجة الجسدية وينتهى بالفضيلة

والسعادة، وبعبارة أخرى يمكن القول إن خلود الحب وجماله يكمنان في الفضيلة والمُثل الخالدة التي يجلبها للإنسان. يعشق الإنسان في هذا التيار الوجهَ الحسن أولاً، حيث يصقل هذا العشق نظرة الإنسان ويتسبب في جودة أفكاره، وعندما يصقّلُ ذهن الإنسان وفكره يرى جماليات أخرى، ويصبح عاشقاً لجمال الروح والفضيلة وتعود نفسه بسببها طاهرة ونقية، وعندها يتابع مسعاه في نشر جمال الفضيلة والحكمة في المجتمع.

بناءً على ما قيل فإن الحب وفقاً لرأي سقراط عملية متكاملة تعرِّف ذهن الشخص أولاً على الفضيلة وتنتهي بوظيفة اجتماعية حيث تؤدي إلى صلاح المجتمع ونشر الفضيلة فيه. في حين لا يلاحظ في شعر جميل بن معمر الاعتقاد بالعملية الهادفة والوظيفة الاجتماعية التي ينسبها سقراط إلى الحب، ويكمن وجه الشبه الوحيد بين الحب لدى جميل والحب لدى سقراط في أن جميل يؤكد أيضاً كسقراط على حب شخص واحد وأن كلاهما يؤكد على أن هذا الحب يتسبب في خلق الفضيلة؛ فقد أكد جميل في أشعاره مراراً على أنه أحبّ امرأة واحدةً فقط، وهي بثينة؛ يقول:

آليتُ لا أصطفي بالحبِّ غيركمُ   حتّى أغيَّب تحت الرّمس بالقاع

(جميل بن معمّر، لاتا: ٧٥)

الحب لشخص واحد يقي الشاعر من الغرق في سحر الجسد، هو السبب نفسه الذي أدى إلى انبثاق الفضائل فيه. ويمكننا أن نرى في الأبيات أدناه كيف أن الحب لشخص واحد نمّى الاستقامة في نفس الشاعر، وجعل الكذب مثيراً للاشمئزاز في رأيه؛ يقول:

حلفتُ يميناً ، يا بثينةُ، صادقاً   فإن كنتُ فيها كاذباً فعميتُ

إذا كان جلدٌ غيرُ جلدِك مسّني   وباشرني دون الشعار شريتُ

(جميل بن معمّر، لاتا: ٢٦)

يشير جميل في أحد الأبيات إلى أن مجالسته لشخص كبثينة التي تتمتع بجمال ظاهري وخلقي، أدت إلى صلاحه واستقامته ورشده وخلّصت جوهره من الصفات السلبية؛ يقول:

ومن يُعطَ في الدنيا قريناً كمثلها   فذلك في عيشِ الحياة رشيدُ

(المصدر نفسه: ٤٠)

ومن هنا نرى أن الشـاعر وصل إلى أسمى الفضائل وهي مناعة النفس ولهذا فضّل حب بثينة على كل ما في الدنيا. إن مناعة النفس هذه تنمّي في روح الإنسـان صفات وخصالاً كالإيثار والتسامح والعفو، وتزيل منها خصالاً وضيعة كالطمع والجشع؛ يقول:

رفعتُ عن الدنيا المنى غيرَ ودِّها   فما أسأل الدنيا و لا أُستزيدها

(المصدر نفسه: ٤٨)

اختلاف الحب في المأدبة عنه لدى جميل

يختلف مفهوم الحب في مأدبة أفلاطون عنه في ديوان جميل اختلافين جليين؛ الأول: إن الحـب الذي يعرض في المأدبة يتمتع بهيكليـة متكاملة ومنتظمة ويؤدي في النهاية إلى صلاح المجتمع. ذكرنا مسـبقاً أن الحب في مأدبـة أفلاطون (وخاصة في الخطاب الذي يقدّمه سـقراط) تيارٌ هادف يبدأ برغبة جسدية وينتهي بازدهار الفضيلة في روح الشخص ومن ثم في المجتمع. في حين نرى أن شعر جميل على الرغم من توافقه مع هذا التيار في بعض المواضع، إلا أنه بعيد عن هذا الانسجام المنطقي الذي يحمله هذا التيار الهادف بحكم شـعريته، وهذا أمر طبيعي؛ وذلك أن آراء جميل طُرحت من خلال شعره خلافاً لآراء أفلاطون التي تمّ تقديمها في كتاب فلسفي وتعليمي.

والاختـلاف الجلي الآخر يمكن ملاحظته في حبّ الشـيوخ للصِّبية في مواضع من المأدبة وبشـكل خاص لدى بوزانياس، وهذا الحب -كما شرحه بوزانياس بالتفصيل- ليـس أرضياً على الإطلاق وليـس نابعاً عن الرغبات والأهـواء. يعتقد بوزانياس أنه يوجـد نوعان من آلهة الحب؛ الأول: الحب المتعلق بتسـكين الشـهوات النفسـية وهو الحب المتعلق بأفروديت (إلهة الجمال) الأرضية والشـابّة، والآخر هو الحب السماوي الذي يتصل بآفروديت السماوية وهو الحب الذي يصيب الشُّبَّان، ولا ينصاع للرغبات والأهواء لأنه يرتبط بإلهة عجوز، والأشـخاص الذين يستلهمون منها يعشقون الشباب ويفضّلون أن يحبوا أشـخاصاً تكـون خصالهم مجبولة بالحكمة والشـجاعة وقرينة لها" (أفلاطون، ١٣٨٥ش: ٦٥).

من هنا فإن حبّ الصبية في المأدبة ليس أمراً شهوانياً وجسدياً، ولهذا فإن الشيوخ

الراشدين يفيدون من مجالسة الشبّان الخلوقين وبإمكانهم تعزيز الحكمة فيهم، وهكذا فإن الشيوخ المحبّين للشبان البالغين المبرَّئين من شهوة الشباب دليل على أن إيروس السماوية ليست عاشقة للجسد الجميل، ومن هنا فإن أتباعها لا يبحثون عن غلمان صغار بل إنهم ينجذبون إلى أشخاص على عتبات الرجولة، أو بتعبير آخر يمكن القول أن الأشخاص فی هذا النوع من الحب يحبون شبّاناً يعملون على بناء هيكلية ذهنية لأنفسهم، وفی الأصل فإن الشبّان الذين يقعون موضع الحب فی هذا النوع أقوياء وبالغون وذوو شخصيات ناضجة وراشدة، ولهذا يقدّم الشيوخ الحكماء كلّ ما لديهم لهؤلاء الشباب بهدف تنميتهم. (Scott et Welton, 2007: 52)

لا نلاحظ وجود هذا النوع من الحب فی أی من أشعار جميل بن معمر.

النتيجة

إن مفهوم الحب فی أشعار جميل بن معمر يتقارب مع رأی أفلاطون فی مأدبته من نواحی عدة:

١. فی كلٍّ من مأدبة أفلاطون وأبيات جميل يطرح الحب على أنه معنى بين معنيين آخرين؛ ففی المأدبة يعرّف الحب على أنه معنى بين الفاقة والقدرة والعلم والجهل، وفی أبيات جميل الغزلية يعرَّف معنى الحب على أنه حدٌّ فاصل بين المحاولة والصّدّ، والألفة والألم. وهذا الوضع المشترک يمنح الحب معنى متغيراً، ففی هذه الحال يحاول العاشق محاولات مستمرة وممتعة لاجتياز مرحلة "الفقد والخسارة والألم" إلى مرحلة "الوصل، والامتلاک والسعادة".

٢. ينسب أفلاطون الوصل بين العاشق والمعشوق إلى العصور القديمة وفقاً للاعتقادات الأسطورية، وجميل أيضاً ينسب وصله ببثينة وحبه لها إلى ما قبل الخلق تحت تأثير الاعتقادات الإسلامية.

٣. يقرن الحب بالخلود فی كلٍّ من مأدبة أفلاطون وأشعار جميل، أو بتعبير آخر يمكن القول إن الحبَّ ليس أزلياً وحسب بل هو أبدی أيضاً، ولا ينتهی بالموت، وهو مستمر دائماً.

٤. وفقـاً لرأى أفلاطون فـإن الحب قرين بالشـجاعة وإله الحب أشـجع الآلهة، وتتضمن هذه الشجاعة طلب العدل وضبط النفس. وبالإمكان رؤية هذه النظرة إلى العشـق فى أشعار جميل العشـقية، حيث يمكن ملاحظة شجاعته وتضحيته فى سـبيل بثينة فى الكثير من أشـعاره؛ هذه الشـجاعة التى ارتقت بالتعاليم الإسـلامية فلا تحمل أى معنى من معانى التهور وظلم الآخرين، وهى ليسـت سوى من أجل الدفاع عن النفس مقابل الأشرار.

٥. نلاحظ وجود اختلافين مهمين بين مفهوم الحب فى مأدبة أفلاطون وفى أشـعار جميل؛ الأول: الوظيفة الاجتماعية للحب التى تُلاحظ فى آراء سقراط؛ فالحب وفقاً لرأى سقراط يؤدى إلى الفضيلة الشخصية وينتهى بنشر الفضيلة فى المجتمع، فى حين إنه على الرغم من ملاحظة علامات على تجمّل الشـاعر بالفضيلة فى أشـعار جميل إلا أن هذه الفضيلة فى أشـعاره لا تحمل وظيفة اجتماعية أوسع. الخلاف الآخر يتجلى فى وجود حب سماوى فى رسالة أفلاطون يقع بين شيوخ حكماء وشبّان خلوقين، فنرى أن الشيوخ يقعون فى حبّ الشبان القابلين لتلقّى الفضيلة ولهذا يتقربون منهم ليفيدوا من مجالستهم وينمّوا شخصياتهم. هذا الحب مجرّدٌ بالكامل عن رغبات النفس ويدور حول محور الفضيلة والأخلاق تماماً.

٦. إن أوجه الشـبه والاختلاف التـى تم تحليلها فى هذه المقالة تعـدّ نقداً مقارناً بعيداً عن دراسة الجذور التاريخية وأصل التأثر والتأثير، فمن الممكن أن تكون النظـرةُ التاريخية لهذا الموضوع وتتبعُ التأثير (المحتمل) للفلسـفة اليونانية على جميل بن معمر وعقلية المجتمع فى عصره، خطوةً مكمِّلةً لهذه الدراسة، أو بتعبير آخر فإنه بالإمكان فى البحوث اللاحقة دراسـة هذا الموضوع فيما إذا ما كان الفكر اليواناني منتشراً بين العرب قبل نهضة الترجمة أم لا.

المصادر والمراجع

أحمـدزاده، شـيده. (١٣٨٢ش). «مركزية العقـل لمفهوم الحبّ فى التفكير الفلسـفى لأفلاطون». مجلة شناخت. العدد التاسع والثلاثون-الأربعون. صص ١٠-١.

الإصفهانـى، أبى‌بكر محمد. (١٣٩٢ش). الزهرة بتحقيق الدكتـور لويس نيكل البويهمى. ط١. لامك:

مطبعة اليسوعيين.

ـــــــــــــــــ . (١٣٨٥ش). ضيافت. ترجمه محمدعلی فروغی. طهران: جامی.

ـــــــــــــــــ . (١٣٨٥ش). المأدبة. ترجمة محمدعلی فروغی. طهران: جامی.

باقرشاهی، علی‌نقی. (١٣٩٦ش). «انعکاس الحبّ الأفلاطونی فی العالم المسیحی». مجلة پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی (معهد دراسات العلوم الإنسانية و الثقافية). السنة الثامنة. العدد الأول. صص ١٧-١.

پاپکین، ریچارد واسترول، آوروم. (١٣٩٤ش). أساسيات الفلسفة. ترجمه سید جلال الدین مجتبوی. طهران: جامعة طهران.

جميل بن معمّر. لاتا. ديوان جميل بثينة. بيروت: دارصادر.

الجنّان، مأمون بن محيی‌الدين. (١٩٩٣). جميل بثينة الشاعر العذری. بيروت: دار الكتب العلمية.

خضر الدوری، محمد ياس وحسن، ابراهيم. (لاتا). «الأبعاد النفسية فی شعر الغزل العذری عند جميل بثينة». فصيلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. السنة السادسة عشر. العدد الخامس. صص ١٤٤-١١٨.

رستمی، مسعود. (١٣٩٥). «الحبّ الأفلاطونی فی مسرحية قناع دار كومس لجون ميلتون». مجلة متافيزيک (ما بعد الطبيعة). السنة الثامنة. رقم ٢٢. صص ٣٠-١٩.

الشمری، حافظ محمد و عباس- الشمری وعبد علی عبيد. (٢٠١٠م). «اتجاهات الغزل العذری و سماته الفنية فی العصر الأموی». مجله كلية التربية جامعة واسط. السنة الأولی. العدد الثامن. صص ٨٥-٦٩.

طاهری اخوان، زهرا. (١٣٩٢). مفهوم الاروس فی فلسفه افلاطون. مجلة كتاب ماه فلسفه. رقم ٦٨. صص ٤٧-٤٤.

عبدالله، محمد حسن. (١٩٨٠م). الحب فی التراث العربی. الكويت: عالم المعرفة.

غالب، محمد طالب. (٢٠١٧م). «التناصّ فی الشعر العذری». مجلة المنتدی الوطنی لأبحاث الفكر والثقافة. السنة الأولی. العدد الثلاثون. صص ١٢٣-١٠٦.

غنيمی هلال، محمد. (١٣٩٢ش). «الحبّ العذری والحبّ الصوفی». ترجمه إلی الفارسية: الدكتور امير مؤمنی هزاوه. فصيلة كتاب ماه ادبيات. العدد الثمانية والتسعون. صص ٢٦-١٨.

فرشيد، سيما وپروانه شاهين نژاد. (١٣٨٩م). «مقارنة مفهوم الحبّ الأفلاطونی فی استروفيل واستلا لسر فيليب سيدنی ومفهوم النظر فی ديوان حافظ الشيرازی». فصلية مطالعات ادبيات تطبيقی (دراساتٌ فی الأدب المقارن). السنة الرابعة. العدد الثالث عشر. صص ١٠٠-٨٥.

كرمانی، طوبی. (١٣٨٤ش). «العقل والحب فی كلام افلاطون الحكيم والرومی». مجلة المقالات والأبحاث. السنة٣٩. العدد الواحد. صص ١٦٢-١٤٥.

مبارک، زکی. (٢٠١١م). العشاق الثلاثة. القاهرة: کلمات عربية للترجمة والنشر.
المنصوری، الحافظ. (٢٠١٥م). «إشــکالية الحبّ و الموت فی الشعر الصوفی و أصولها العذرية». مجلة الکلية الإسلامية. العدد الرابع والثلاثون. صص ٢٧٥-٢٥٢.
النشــار، مصطفی. (٢٠١٧م). فکرة الألوهية عند أفلاطون (وأثرها فی الفلســفة الإسلامية والغربية). مصر الجديدة: روابط للنشر والتوزيع.
اليوسف، يوسف. (١٩٨٢م). الغزل العذری. دراسة فی الحبّ المقموع. ط٢. بيروت: دار الحقائق.
Scott, Gray Alan. Welton, William (2007). Erotic Wisdom: Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium. State university of New York Press.
Sheffield, Frisbee (2009) Plato's Symposium: The Ethics of Desire. Oxford University Press.
Grote, George (1885) Plato and the Other companions of Socrates, Vol 3. London.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م

صص ١٨٥ ـ ١٥٧

تحليل التواصل غيراللفظى فى قصيدة "بيت سريويلى" للشاعر الإيرانى نيما يوشيج

محمد رضا نشايى مقدم*

كبرى نودهى (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

الإشارة أو العلامة، دلالة تحصل من خلال لغة الجسد أو تعابير الوجه أو التقاء العيون فى مقام محدد وظروف زمانية أو مكانية معينة، وفى بعض الأحيان تكون أكثر أهمية وتأثيراً من التواصل اللفظى. ولتحقيق التواصل الناجح، لابد من تنويع الوسائط التى يتوسل بها المتكلم فترشدنا إلى تفسير الخطاب المبين من خلال انسجام تلك الوسائط فيما بينها. من هذا المنطلق يظهر دور التواصل غير الكلامى البالغ الأهمية فى العملية التواصلية. يرمى هذا البحث إلى دراسة الرؤية الرمزية لدى نيما يوشيج كشاعر مبدع تجاوز حدود الشعر التقليدى فى مجريات التواصل المتعددة للحصول على الفعل وردود الفعل المختلفة التى يمنحها للمتلقى. كما أن هذا البحث الذى اعتمد المنهج الوصفى التحليلى، يكشف أن نيما قام فى قصيدته "بيت السريويلى" بترشيد خطاباته غير اللفظية من خلال عمليات التواصل غير اللفظى وتمكّن من نقلها إلى المتلقى بأحسن صورة. وقد حفلت هذه القصيدة بإشارات التواصل غير الملفوظ كالبيئة الطبيعية، الألوان، لغة الجسد أو الحركات الجسدية، تأكيداً على خطابات الشاعر وتسليط الضوء على المفاهيم التى يرمى الشاعر نقلها إلى المتلقى.

الكلمات الدليلية: الرمز، الظرف الزمانى، الظرف المكانى، التواصل غير اللفظى، نيما يوشيج، بيت السريويلى.

*. طالب مرحلة الدكتوراه فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع گرگان، جامعة آزاد الإسلامية، گرگان، إيران. moghadam.iausari@gmail.com

**. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع گرگان، جامعة آزاد الإسلامية، گرگان، إيران. koobranodehi@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/١/٢٠ش

المقدمة

كان الأدب بصورة عامة والشـعر بصورة خاصة لافتـاً للنظر منذ البداية من خلال التواصل الكلامى. فى الشعر يعرض كل من التواصل اللفظى وغير اللفظى معاً، والشاعر يعرض جميع الحالات الإنسانية عبر الفن الموسيقى الذى يستخدمه فى شعره. ولتحقيق تواصل أتمّ وإبلاغ أكمل، نحتاج إلى عناصر ووسائط متناغمة فيما بينها حتى ينجم عنها عملية تواصل ناجحة يمكن أن تفسـر الخطاب المبين، ومن بين تلك الوسـائط، عوامل تبين الرغبة فى إقامة علاقة مع مسـتقبِل الخطاب. كما يعدّ محتوى الخطاب والوسـائط التى يتم من خلالها إرسـال الخطاب وقنوات عملية التواصل والجانب أو العضو الذى يتلقى الخطاب، من أبرز ما تحتاجه عملية التواصل. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا، ما هى ردود الفعل التى يتركها الخطاب المرسل فى نفس المتلقى؟

فيمكن القول إن الخطاب الصامت يلعب دوراً هاماً فى عملية التواصل غير اللفظى. فبالإمكان نقل مشـاعر من خلال ابتسـامة واحدة، ولربما تكون تلك الابتسـامة أكثر تعبـيراً من الكلمـات، ولحظ العين يفى بالغرض المطلوب أحيانـاً ويكون معبّراً وبليغاً أكثر من الكلام. وحتى فى بعض الأحيان تكون خطابات الشخص من دواعى السرور، ولكن الحزن يظهر فى ملامح وجهه ما يسوق المخاطب لاختيار السلوك غير الكلامى ويجعله نموذجاً لعمله.

إن التواصل غير اللفظى أداة قوية وضرورة ملحّة فى إطار المهارات الاتصالية بين الأفـراد. وإذا لم تكن الخطابات الكلاميـة مصحوبة بالتواصل غير اللفظى لفقد الأخير روح التأثير والفاعلية التى يمتاز بها فى العملية التواصلية (Little, John, w.stephen ,1997:690-692).

فى هذا السـياق يعتبر راى بيردوسـتل (Ray Birdwhistell ,1970) وهو إحدى الشـخصيات البارزه فى مجـال التواصل، يعتبر دورَ الاتصال غـير اللفظى حلاً مؤثراً وفعالاً فى عملية الاتصال. ويرى أن ثلث التواصل بين الأشخاص هو من نوع التواصل اللفظى ويشكل التواصل غير اللفظى ثلثيه الأخريين. (Little ,1997:79)

اقترح بيردوسـتل دراسة سينمائية لحركة الجسـد واستخدام المسافة كتواصل قائم

على الثقافة، وكثيرا ما يستخدم علماء الأنثروبولوجيا وأخصائي الرقص الفيديو أو الكاميرات السينمائية، فخرجوا بالتحليل الدقيق للسلوكيات التي جاءت في الفيلم، وأثار إعجاب علماء النفس الاجتماعي مثل بول إيكمان أكثر من علماء الأنثروبولوجيا. (Ruby ,1996:1345-1351)

ويركز كورت لوين أيضا على أهمية البيئة في توضيح السلوك البشري والتأثير فيه. يعتقد لوين أن سلوك الإنسان يتشكل من قبل أشخاص يتفاعلون معه في البيئة البشرية. (Gudykunst ,1998: 118)

استخدم نيما كأبرز ممثل للشعر الفارسي الحديث، التواصلَ غير اللفظي لعرض أفكاره وشرح موضوعاته. كما بذل جهداً واسعاً للفت انتباه الجمهور في بعض قصائده التي كانت مصحوبة بتأويلات وروايات إلى جانب المفاهيم الاجتماعية العميقة. «إن الرواية الشعرية لنيما التي امتازت بنبرتها البسيطة إلى جانب فخامتها وتجسيدها، تمنح القارئ فرصة لكي يعالج الرواية السردية من خلال تداعيها في خاطره ويتعاطف مع الشخصيات الروائية الإيجابية والسلبية أحياناً ومن ثم يتتبع العناصر والدلالات المتصلة بها.» (حسن لي، ١٣٨٦ش: ٢٥)

يرمي هذا البحث إلى دراسة رؤية نيما يوشيج كشاعر مبدع وكاتب مبتكر اخترق تقاليد الشعر المألوفة، في اتجاهات التواصل المتعددة بغية الوصول إلى الفعل وردود الأفعال المتنوعة التي يمنحها الشاعر للقارئ. والشهرة التي اكتسبها نيما يوشيج هي في الأغلب ناتجة عن هذه الابتكارات التي وظفها في الشعر الفارسي الحديث.

موضوع البحث

إذا كان الخطاب عبارة عن سلسلة من الإشارات وفقاً لتعريفها الكلاسيكي، فيمكن القول إن الإشارة كرمز هو مفهوم ينبع من حركات جسدية بجميع الأطراف أو في مقامات معينة متمثلة في حالات الزمان والمكان وله نمطان: «الأول دلالة مدركة أو عمل قابل للتفسير يدخل على أحد الأطراف الحسية التابعة للوحدة العضوية المفسرة للخطاب المبين، والآخر عبارة عن الشيء القابل للفهم (المحتوى) الذي يدل عليه الأول

وهو المدلول (المكتشف) الذى يمكن ترجمته وتفسيره، بينما الأول وهو الدال (حامل الإشارة) لا يمكن تفسيره. كما يمكن تفسير التواصل على أنه ينقل أى تأثير من الجزء التابع لمكوّنات الكائن الحى إلى جزء آخر. وتسمى وظيفة كل اتصال للتغيير وما يتم نقله بهذه الطريقة خطاباً.» (كويلى، ١٣٨٧ش: ٨٦-٨٤)

يقول مايكل أرجايل: «يطلق الاتصال غير اللفظى على نطاق واسع من الظواهر التى تشمل مساحة رحبة وتحتوى على ثلثى الاتجاهات التواصلية بين البشر، وهذا يعنى أن التواصل أياً كان نوعه، فإن القسم غير اللفظى منه جدير بالاهتمام أيضاً ويستحق البحث والدراسة. هذا النوع من التوصل، أصيل وجديرٌ بالثقة، مستمر ذو رمزية متماشية مع ثقافة القوم والمجتمع يترك تأويلات متعددة لقارئ الأثر أو العمل. التواصل غير اللفظى عبارة عن إشارات جسدية ويحصل عندما ينجح الشخص فى أن يؤثر على شخص آخر من خلال تعابير الوجه أو لحن الصوت أو أى أداة تواصلية أخرى، وهذا الأمر يمكن أن يحصل مقصودة أو غير مقصودة.» (أرجايل، ١٣٨٧ش: ١٣-١٤)

وفقًا للتعريفات المذكورة أعلاه، «تظهر جميع الحركات الجسدية والخصائص الظاهرة وخصائص الصوت ونوع استخدام المسافة والتقارب من خلال الاستجابة العصبية أو الذاتية أو السلوكيات المكتسبة التى تنشأ فى ثقافة معينة من جهة ، ومن جهة أخرى تظهر من خلال لغة الجسد والأصوات الصوتية والمسافة والتقارب والزمن والجمال واالذوق ولرائحة ونوع العطر وعلم الجمال، والمصنوعات اليدوية والبيئة وأسلوب حركة المتواصل.» (ريچموند، ١٣٨٨ش: ١٨)

الأسس النظرية

يصف التواصل غير اللفظى عملية نقل المعنى فى شكل رسائل (خطابات) بدون كلمات من خلال الإيماءات، لغة الجسد، تعابير الوجه، التواصل بالعين، الوضع الجسمانى كالملابس وتسريحة الشعر، الوضعية، المؤشرات والرموز، وكذلك من خلال مجموع الخيارات المذكرة أعلاه والذى يعرف باللغة الصامتة ويلعب دوراً أساسياً فى

حياة البشـــر اليومية وعلاقاته ومغامراته الرومانسية. كما أن جوانب الصوت، وأسلوب التحـــدث وخصائص العروض كالإيقـــاع والنبرة، التوقف والتردد بـــين الكلمات التى يمكنهـــا أن تظهر المشـــاعر، والموضوعات المكتوبة التى تشـــمل العناصـــر غير اللفظية كالكتابـــة اليدوية، ترتيب الكلمات الدلالية واســـتخدام الرموز لنقل التعابير العاطفية، كلها تظهر بالصورة.

يعدّ اســـتخدام حركات الجسد وحالاته أمراً شـــائعاً فى عمليات التواصل اليومية، والشخص الذى يتقن لغة الجسد، بإمكانه إقناع الطرف الآخر بالغرض المقصود باستعانة هذه الإشـــارات والإيماءات إلى جانب معرفة الأهداف والغايات الحقيقية للأشخاص. التواصل غير اللفظى هو لغة الجســـد أو حالاته، حركات العينين والأطراف وهى أكثر الوســـائط فعالية لنقل الخطاب أو الرسالة. تتمثل ميزة التواصل المباشر وجهاً لوجه فى أن إرسال الرسالة تكون أكثر دقة وشفافية من التواصل اللفظى أو غير المباشر، ويمكن مـــن خلال التدقيق فى تعابير الوجه وبؤبؤ العين، أو حالة الأطراف (اليدين والقدمين)، أو لحن الصوت، اكتشاف صدق أو زيف خطاب المتحدّث. فى الواقع هذه إحدى الهبات الإلهية فى الطبيعة البشـــرية أن ينقَل الخطابُ بأســـلوبيه اللفظى وغير اللفظى وإذا كان المتحدّث صادقاً فى نقل الخطاب ينطبق الأســـلوبان مع بعضهما وينقَل الخطاب بكامل القوة وأتم الشفافية.

يحاول نيما يوشـــيج بصفته شـــاعراً حداثوياً مبدعاً، نقل رسالته إلى الجمهور بنظرة رمزية. «من وجهة نظر نيما، تتمثل المهمة الرئيسية فى استخدام نمط وصفى فى الشعر، وليس فى الإيقاع ونوع القافية والروى والوزن العروضى. نحن نعلم أن الشعر الحديث يميل نحو النثر الموزون، وهو ما طرحه نيما فى مبادئه النظرية، مبيناً فيها أسلوب قصيدة المستقبل بوضوح.» (پارسا ومحمدى، ٢٠١٠م: ٢)

ولد على اســـفنديارى الذى عرف فيما بعد بـ"نيما يوشـــيج" فى ٢١ آبان (نوفمبر) عـــام ١٢٧٦ش (١٨٩٧م) فـــى أحد جبال ألبرز فى منطقة "يـــوش" من ضواحى مدينة نـــور فى مازنـــدران. لقد عاش نيمـــا ٦٢ عاماً وعلى الرغم من أنـــه عاش حياة صعبة مليئة بالمشـــقات ولكنه اســـتطاع من خلال شعره الرصين المســـتدل أن يحرر الشعر من

عبودية الشكل والمعايير المألوفة لمدة ألف سنة وهي تمتاز بالثبات والتقدس والأبدية. «لقد تزامنت سنوات مراهقة نيما وشبابه مع الأحداث السياسية الاجتماعية العاصفة في إيران في تلك الحقبة مثل الثورة الدستورية وحركة الغابة وإنشاء جمهورية گيلان الحمراء؛ ولا يمكن ألاّ تتأثر روح نعمة الحساسة بهذه العواصف. كان نيما يساريا سياسيا من الناحية السياسية شارك ككاتب في مجلة "إيران سرخ"، وهي تابعة للحزب الشيوعي الإيراني في عشرينيات القرن الماضي التي كانت تصدر في رشت آنذاك. من ثم قرر الانضمام إلى ميرزا كوچک خان جنگلي للقتال معه حتى الموت.» (جلالي پنداري، ١٣٩٤ش: ١٤)

أنشد نيما مجموعته الشعرية الأولى في سن ٢٣ وهي مقطوعة مثنوى الطويلة "قصة شاحبة"، معتبراً أنها من أعماله الطفولية وغير الناضجة. نشرت هذه القصيدة بعد سنة من نظمها في أسبوعية "القرن العشرين" لميرزاده عشقي. (مير أنصاري، ١٣٧٥ش: ٧٣)

في عام ١٣١٦ش نجح نيما في اكتشاف شكل جديد في الشعر الفارسي يختلف تماماً عن الشعر القديم وبرؤيته الجديدة التي أدخلها على أسلوب شكل القصيدة، لقّب بـ"أبو الشعر الحديث". كانت مجموعته الشعرية "أفسانه" أي "الأسطورة" كأول قصيدة حديثة في الأدب الفارسي وبشرت بقدوم موجة من الثورة الأدبية الجديدة في الأجواء الراكدة للشعر والشعراء الإيرانيين آنذاك، فأقدم نيما يوشيج على تحرير الشعر من عبودية الشكل متحدّياً أركان الشعر الفارسي القديم خرج بها عن التقليد المتعارف عليه في الشعر الفارسي، فسمّى فنه الجديد "الشعر الحديث".

بيت السريويلي عنوان قصيدة لنيما يوشيج، قام البحث بدراسة عناصر التواصل غير اللفظي فيها، «بيت السريويلي قصيدة ظهرت في الغالب على شكل حوار ومحادثة، يرمي الشاعر في هذا الإطار تطور الحوار والتحاور فيها. ولأول مرة تقريباً لم تواجه ما يحددها باستثناء ما اقتضت إليه ضرورة الشعر وشكله في بعض الأحيان.» (پارسا ومحمدي، ١٣٨٩ش: ٦)

سريويلي هو اسم الشاعر الذي يعيش مع زوجته بصحبة كلبٍ في قرية شتوية ومنطقة تغطيها غابة. وسعادتهم الوحيدة تتمثل في مكوث طيور القنبرة في فناء دارهم

عندما تهاجر من المشتى إلى المصيف. ذات يومٍ في ليلة عاصفة قوية يلتجئ الشيطان إلى الجزء الخلفي من بيت السريويلي. لا يرغب السريويلي في دخول الشيطان بيته. فيجري حديث بينهما. ويجتاح الشيطان البيت وينام في بهو الدار، مقتلعاً أضافره وشعره ليتوسّدهما فراشاً. هكذا دخل اليأس في قلب السريويلي ضناً منه أنه سيطرد من الحياة بسبب دخول الشيطان بيته ولن يرى وجه الصباح بتاتاً، ولكن على خلاف تصوره، بدا ذلك اليوم أكثر بهجة وسروراً في نظره، إلا أن أضافر الشيطان وشعره تحوّلا إلى ثعابين ووحوش، ما على السريويلي إلا أن يقوم بإزالتهما. فإذا بالثعابين والوحوش تملأ القرية بأكملها وهو يسعى لإنقاذ الضيعة من تلك الثعابين. في هذه الأثناء يعتقد أقرباء السريويلي أن ابنهم أصابه مسٌّ من الجنون، فيدعون المشعوذين لشفائه. أما بقية القصة تدور حول الصراع بين السريويلي وأتباعه.

يدمر بيت السريويلي وتمضي سنوات على تدميره إلى أن شرعت الطيور ببناء بيته من جديد. يرجع السريولي وزوجته بصحبة كلبهما إلى البيت، ولكن لم تعدّ القنبرة تزقزق في فناء البيت، فأصبح كئيباً حزينا إلى الأبد.

خلفية البحث

يبدو من خلال المصادر الحالية أن موضوع البحث هذا لم يخضع للدراسة من قبل، ولكن هناك دراسات تقترب إلى حد ما إلى بحثنا إما في الموضوع أو الغاية التي يرمي إليها البحث وهي كالآتي:

"دراسة رموز التواصل غير اللفظي في الشاهنامة" وهي عنوان رسالة ماجستير لإيرج رضائي، جامعة آزاد الإسلامية، "دراسة رموز التواصل غير اللفظي في شاهنامة الحكيم أبي القاسم الفردوسي الطوسي" وهي عنوان دراسة ماجستير لكتايون عليزاده، جامعة آزاد الإسلامية، "دور التواصل غير الكلامي في قصص محمد جلال الدين البلخي" عنوان مقالة لمحمد دانشگر، و"التواصل غير الكلامي في أشعار حافظ، عنوان مقالة لعليرضا قبادي ومسعود زارع مهرجردي، وهناك عنوان آخر تحت عنوان "تحليل التواصل غير اللفظي في كتاب بوستان سعدي؛ عنوان مقالة لمحمد هادي أحمدياني پي

فى جامعة ياسوج.

أسئلة البحث

يسعى هذا البحث إلى دراسة الإشارات الصوتية وغير الصوتية فى عملية التواصل غير اللفظى كملامح الوجه، الوضع الجسمانى، العناصر الصوتية، حاسة الشم، الظروف البيئيــة كالمكان والزمان، الحركات، حركات اليدين والقدمين فى قصيدة الســريويلى، فتدلنا المعانى التى ندرسها فى هذه القصيدة على الإجابة للأسئلة التالية:

١. أى نوع من التواصل غير اللفظى أكثر حضوراً فى هذه القصيدة؟
٢. ما هى أهم وظيفة تؤديها عناصر التواصل غير اللفظى فى هذه القصيدة ؟

فرضيات البحث

١. يبدو أن اســتخدام علامــات التواصل غير اللفظى مثــل تعابير الوجه، الوضع الجســمانى، الظروف البيئية للزمان والمكان إلى جانب العوامل الصوتية أو ما وراء اللغة (Pralanguage) أكثر فاعلية فى شعر نيما يوشيج.
٢. ربما تكــون أهم وظيفة تؤديها عملية التواصل غير اللفظى فى شــعر نيما، إلى جانب معالجة إشــاراتٍ فى هــذا النوع من التواصل، من أجــل التأكيد على التعبير لنقل المفاهيم بشكل أفضل وأسرع من غيرها.

منهج البحث

يعــدّ هذا البحث من حيــث الغاية ضمن الدراســات النظرية ومــن حيث المغزى وأسلوب البحث والكتابة والتطرق إلى المباحث، ضمن الدراسات الوصفية التحليلية.

أنواع التواصل غير اللفظى فى قصيدة "بيت السريويلى"

كما جاء ذكره فى مقدمة البحث، يحاول نيما فى هذه القصيدة بل فى جميع أشــعاره إلى تحفيز المعانى الإنســانية القيمة من خلال توظيف عناصر التواصل غير اللفظى وقد أدرک بالفعــل مــدى تأثير هذه الإشــارات فى نفوس جمهوره. كمــا أن رؤيته الرمزية

مكّنته من الدخول فى مناقشات اجتماعية بوصفه شاعراً اجتماعياً يمتلک رؤية عميقة. وبغض النظر عن الرسائل الصوتية التى ترسل عبر وسائط لغوية وتظهر بكثرة فى شعر نيما، فهناک مؤشــرات غير لفظية وفيرة وظّفها نيما فى شــعره ونحن بصدد دراسة أهم عناصرها تحديداً فى قصيدة بيت السريويلى.

الظروف البيئية؛ الزمان والمكان (Environmentalconditions,timeandplace)

يتأثر التواصل غير اللفظى بشــكل كبير بالبيئة والظــروف البيئية. وقد تكون بعض السلوكيات غير اللفظية مقبولة فى بعض الحالات ومناسبة فى بعض الأحيان. ولكن فى حالات أخرى قد لا تفى بالغرض. وبعض هذه الســلوكيات قد تعنى فى ظروف معينة شيئاً ما وفى مواقف أخرى يكون لها معنى مختلف تماماً. وقد تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر فى لغة الجســد. وتظهر بعض الآثار فى لغة الجسد بسبب الأعراف الاجتماعية والثقافة وتجارب الحياة الشخصية واحترام الذات.

«تعد البيئة إحدى قنوات التواصل البشرى وهى عبارة عن الأماكن التى يجتمع فيها النــاس للتفاعل مع بعضهم؛ المنزل، الغرفة، العمــل، الحديقة وكذلک الأثاث والديكور وضيــاء البيئة وظلامها، لهــا تأثير كبير فى عمليــة التواصل وإيصــال المعنى وتحقيق الإفهام.» (حاجتى، ١٣٨٩ش: ٥١٢)

تظهر البيئة وظروفها جوهر الاختلاف بين الجنسين والثقافة وتترک أثرها على اللغة غــير اللفظية. فى الواقع قد يعطى المعنى الواحد معانى مختلفة للقارئ حســب الظروف الزمانية والمكانية المختلفة. ونيما باســتخدامه هــذا العنصر مع زيادة فى التركيز عليه، يحاول حث شــعوره الذاتى من خــلال إيضاح الصورة للمتلقــى بطريقة مبتكرة. فعلى الرغم من أن استخدام العوامل البيئية للزمان والمكان والاعتراف بهما كعلامة للتواصل غير اللفظى يمكن تحديده بشكل حصرى فى قسم منفصل تحت مسمّيات الوصف، ولكن يبــدو أنه قد تمّ إهماله مــن قبل بعض الباحثين ولم يؤخذ علــى محمل الجد كعلامة من علامات التواصل غير اللفظى. على سبيل المثال يحاول نيما فى جزء من قصيدته "بيت السـريويلى" أن يعطى صورة للجمهور تتجســد فى صمت الصباح مع بزوغ الشــمس،

ورسم براعم شقائق النعمان في الصباح على الأعشاب يظهر كعامل بيئي يعكس الزمان بالتحديد. وهذه صورة تبدو كلوحة فنية فريدة من نوعها تتكوّن من كلمات الشاعر رسمت على لوحة القصيدة تتجلى جمالها بأحسن صورة وأتمّ تجسيد:

من خلف أوراق الأشجار المتشابكة
تشعّ الشمس لونها الساطع رويداً
وشقائق النعمان فوقها الندى في ضباب دائم
تنشر سوادها من قمة الجبال على الأعشاب بصمت بلا همس .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٤٤)

وفي السطور التالية من هذه القصيدة، هناك وصف لحالة بيت السريويلي قبل دخول الشيطان فيه:

كان فناء بيته الوسيع مملوءاً بأشجار الصنوبر الجبلية ومن اللبلاب
المتسلقة فوق الجدران والسطح، أشتال شجيرات
حملت طيور الربيع بذورها من أقصى الغابات .. (المصدر نفسه: ٢٤٤)

وصف الشاعر حالة البيت دون تواصل لفظي بين عناصر القصة التي رسمت صورة السعادة لشخصية القصة الرئيسة وهي حالة أو شكل من أشكال التواصل البيئي للمكان بين الشاعر والجمهور مما يساعد في فهم الرواية بشكل أفضل ..

في حالة أخرى، يعرف الشاعر الرياح كمصدر للفيضان والمطر بينما يركب فرساً جامحاً يهيم كالمجانين نحو الجبال:

تسللت الرياح عاليا على حصانه
وهو كالمجانين هائم إلى الجبل
في هذه اللحظة، قفز الفيضان والمطر فجأة ... (المصدر نفسه: ٢٤٦)

وفي مكان آخر يروي نيما على لسان الشيطان دهشته من العاصفة:

يبكي العالم حزناً
والكل يهيم في السهول
ووجه كالشيطان

يجر معه كل شيء من جانب إلى آخر .. (المصدر نفسه: ٢٤٩)

في الواقع، ما تناوله الشاعر هو وصف للوضع الذي يخافه كلّ مَن في السهول فيولي هارباً ملتجئاً إلى زاوية. وفي جانب آخر من قصيدته يعتبر نيما بلغة غير لغوية، مساعدة الشيطان بمثابة "ليلة سوداء"، فيصف حالة البيئية بظرفه الزماني:

وكم من الليالي السوداء في هذه الأيامِ
هذا جزاء مَن أطفأ نور مصباح الساحر في ظلام الليلِ
مضى طريق الأدغال بنوره الخافتِ
في ذلك الليل حين غطى الظلام جناح الغراب القبيح
وكان لسائر الأغربة أجنحة وريش ترفرف من كل جانبٍ (المصدر نفسه: ٢٥٠)

هناك نموذج آخر من حالة البيئة الزمانية والمكانية يتجسد في وصف الشاعر صمت الليل، محاولاً بذلك اصطحاب الفكر الروائي في ذهن المتلقي لتبيين علاقة ظلام الليل باستقرار صوت الصمت في بيت بطل الرواية:

حينها أصبح مظلما ذلك البهو الحزين
واستقر الصمت والسكوت فيه . . (المصدر نفسه: ٢٧١)

وفي مكان آخر يصف الشاعر أجواء بيت السريويلي:

جلس السريويلي في بيته
إلى جانب الموقد
في تلك اللحظة بعيداً عن الأفكار العاجزة دون الفائدة
يفقد سيطرته
من كثرة القلق في هذه الأفكار
ويقطف الأغصان المحروقة
ويتبع أثر الدخان الذي يتصاعد
ليتراءى له ما خطط له ذلك المنبوذ المحتال .. (المصدر نفسه: ٢٧٢)

ومن خلال وصف مظاهر الظروف البيئية والطريقة التي يتواجد فيها السريويلي، لابد أن تؤثر فكرة شخصية القصة في القارئ، على الرغم من أنه كان من الممكن

الإشارة إلى هذه القصيدة فی دراسات حالات المظاهر البيئية إلا أن علامات التواصل غير اللفظی للبيئة أكثر حضوراً من العلامات الأخرى فی هذه القصيدة.

المؤشرات الصوتية (vocal cues) أو ما وراء اللغة (paralanguage)

يتعلق ماوراء اللغة بجميع جوانب الصوت التی ليست بالضرورة جزءاً من الرسالة الشفهية، تشمل النبرة ومستوى الصوت والسرعة التی يتم بها إيصال الرسالة والتوقف والتردد بين الكلمات. هذه الإشارات يمكنها أن تظهر المشاعر التی تحيط بما يقال. قد يكون التأكيد على بعض الكلمات واستخدام نبرة معينة بمعنى ضرورة التجاوب. على سبيل المثال فی اللغة الإنجليزية واللغات الأخرى، يمكن أن يشير رفع الصوت فی نهاية الجملة إلى استفهامية العبارة. يتم التواصل غير اللفظی فی اللغة الإنجليزية عبر النبرة الصوتية، بينما فی اللغات ذات الصلة بالنبرة، فإن نبرة الصوت لا تغير المعنى غير اللفظی فحسب وإنما تحدث تغييرا فی اللغة نفسها فلا يمكن استخدامها لنقل المفاهيم الأخرى. كما أن الأشخاص الذين يتعرضون لحالة من الغضب أو يصيبهم الارتباک عند إلقاء الخطاب أو المحاضرة، فهم على علمٍ ببعض تأثير ذلک الغضب وهذا الإرباک على الصوت، على سبيل المثال سيؤدی الغضب إلى حدوث تغييرات فيزيولوجية كتضييق الحنجرة وفی مثل هذه الحالة تميل الحنجرة إلى إنتاج الصوت بأعلى مستوى ممكن. كما أنهم يتكلمون بسرعة. وعلى عكس بعض جوانب التواصل غير اللفظی خاصة تعابير الوجه، يمكن تعلم التحكم فی هذه الجوانب من الكلام. الخطوة الأولى، تنمية الوعی بها فی أنفسنا وهو جزء من التغلب على حالة الإجهاد والاضطراب عند المحاضرة وهی تعتبر الطريقة التی نستخدم بها الصوت العنصر الأساس فی عملية التواصل فيما بيننا. الكلام الذی يخرج أثناء الجز على الأسنان فی حالة الغضب هو غير الكلام الذی يقال فی حالة الخوف. يبدو أن نبرة الصوت تفی بالغرض وتنقل الغضب والمحبة وأی حجة يراد بها إقناع الطرف الآخر.

«يطلق على دراسة جوانب التواصل الصوتية، الاتصال الصوتی أو دراسة اللغة الصوتية. يكون لميزات الصوت واستخداماته بما فی ذلک اللهجة التی نتحدث بها واللغة

التي نستخدمها، تأثير كبير على كيفية تلقي الرسائل الكلامية. يعتقد بعض الباحثين أن المعنى الأكثر فاعلية في عملية التواصل بين الأشخاص، يتم تحفيزه بالرسائل الصوتية أكثر من الرسائل الكلامية.» (ريتشموند، ١٣٨٨ش: ٩٨)

على الرغم من أن معظم الباحثين يرون أن مصدر علامات ماوراء اللغة كائن حي، إلا أنه لا تزال هناك علامات وإشارات أخرى تستعمل كأداة للتواصل بين الشاعر وجمهوره مثل صوت النهر الموصوف بطريقة يدرك الجمهور من خلالها أن هناك عاصفة عاتية في الطريق:

تعالى فحيح الثعابين والأفعى
ومنه تصاعد خرير النهر رعباً .. (يوشيج، ١٣٧٧ش: ٢٤٦)
وفي مكان آخر يقول نيما:
هاجت البحار من السماء
حاملة البحار إلى الصحاري
وطريق الصحاري المرعبة
أصوات الوحوش والعويل والصراخ .. (المصدر نفسه: ٢٥٩)
أو في هذه الأبيات:
طق طق تتدحرج تلك الأحجار في المياه .. (المصدر نفسه: ٢٦٠)
أو بطريقة أخرى، يرى أنه لا فائدة من الرياح الصماء البعيدة في خضم صمتٍ يعم القرية:
استقر الصمت؛
وليس هناك إلا صوت الرياح الصماء تجري من بعيد.
الرياح من بعيد هوو- هوو!
وأنينا في الليالي للصامتين،
الماكثين في طريق الغابات .. (المصدر نفسه: ٢٧١)

تعابير الوجه (Facial expression)

لتعابير الوجه أهمية خاصة في عملية التواصل، حيث يلعب تلاقي العين وتعابير

الوجه وأجزاؤه دوراً أساسياً في التواصل غير اللفظي. كما أن تعابير الوجه أوالإيماءات والإشــارات الجسدية، تظهر مشاعرنا الداخلية. ويمكن أن تعبّر المشاعر بصورة طبيعية في حين أنها تتعارض مع ذلک التعبير تماماً. من هنا يتبی دور الإيماءات والإشــارات لمــا تقدّمه من أدلة قوية عن الحــالات العاطفية والحقيقية للشــخص. وإذا كان هناک عدم تطابق بين ما هو مذكور وهذه الحالات بشــكل عام، فينبغي الوثوق بالإشــارات والإيماءات أكثر مما يقال. فلا معنى لوجه مبتسم مع التعبير عن حالة الغضب. لأن التعبير عن حالة مؤثرة يجب أن تكون متســقة ومتماشية مع الرسالة التي يريد المتكلم إيصالها والرســالة الشــفافة تترک أثرها بشــكل أكثر فاعلية حين تُطرح مع تعابير وجه جادة، وعلى خلاف ذلک، فإن التواصل الودّي لا يتطلب وجهاً عبوســاً. فالرســالة تُنقل من خلال الكلام وتعبيرات الوجه على حد سواء.

«يعدّ الوجه بعد الكلام أهم مصدر للمعلومات البشــرية بشــكل عام. يعبّر الإنسان عن ستة من الإشــارات والإيماءات المتميزة والأساسية وهي: الغضب، الخوف، الفرح، الحزن، الدهشــة والكراهية. تبين نتائج علماء النفس أن العلاقة بين التجارب العاطفية وتعبــيرات الوجه هي علاقة حقيقية وأساســية بامتياز.» (فراتــزوي، ١٣٨٦ش: ٨٣) وبدراسة قصيدة السريويلي توصل البحث إلى إشارتين أخريين إضافة لتلک الإشارات الستة وهي؛ السخرية والاستحياء.

الضحک (Laugh)

الضحــک عبارة عن تعبير أو حالة في الوجه وهو شــرط مؤثــر وفعال في عملية التواصــل. يظهر الضحک المودة والدهشــة والوحــدة والقلق وله معــانٍ مختلفة. يخلق الضحک بشــكل عام بيئة إيجابية ونشطة وله شدة وضعف حسب أنواع النبرات العالية والمنخفضة. على سبيل المثال إن الرسالة التي تصل عبر ضحكة بسيطة ومنخفضة الشدة تبعث الشــک وعدم اليقين في نفس المتلقي، بينما الضحكة البســيطة الشــديدة النبرة في نفس الوقت، فهي إشــارة إلى الإحســاس بالألفة والمودة. يلاحظ في هذه القصيدة مجموعة مــن العبارات التركيبية كـ "الضحكة البــاردة"، "الضحكة المتصنعة (صفراء)"،

"ابتسامة الاستهزاء والسخرية"، واستخدام الضحک كعلامة وإشارة للتواصل غير اللفظي كالضحكة التي تشير إلى كراهية الشخصية الرئيسية في القصة بالنسبة للشيطان:

ضحک السريويلي ضحكة باردة لها أكثر من دلالة
لم يفتح الباب لذلک المحتال المثير للفتنة .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٥١)

أو ضحكة الشيطان المتصنعة التي تبعث الحزن في نفس السريويلي:

في يومٍ أتذكر فيه حقدک الجهنمي
أو أتذكر ما وراء ضحكتک المتصنعة المرسومة على وجهک
أغمض عيني كي لا أرى العالم .. (المصدر نفسه: ٢٥٥)

أو في هذه المقطوعة التي يرسم فيها السريويلي ابتسامة السخرية والاستهزاء حيث يقول بشفاه مملوء بالضحک:

أعرف ماذا سيحل بک
أنا أعرف كل أسرارهم
لا تشكو كثيراً من الإمالة واعوجاج الضمائر
هل من الممكن
أن يكون سواداً أحلک من اللون الأسود .. (المصدر نفسه: ٢٥٨)

وهناک ابتسامة استهزاء أخرى يقول نيما:

في الوقت الذي كان جسدي يحترق في النار
رسمت ابسامة استهزاء عندما شاهدت فساد فعلهم .. (المصدر نفسه: ٢٤٧)

البكاء (Cry)

يعدّ البكاء في أكثر الثقافات عبارة عن تفجر ما بالداخل من أحاسيس، ويظهر البكاء في الأغلب كدلالة على الحزن ولكن ولكن في بعض الأحيان قد يدل أيضاً عليلا الفرح والسرور، لذلک تتطلب مواجهة البكاء دراسة العلامات والإشارات التي توفر أسباب البكاء. على سبيل المثال، يمكن استخدام البكاء لاكتساب التعاطف أو خداع الآخرين. إن استخدام البكاء في هذا الجزء من القصيدة، ينم عن حالة الإحراج

والشعور بالخجل أمام المتلقى نتيجة الذنب الذى اقترفه الشاعر، أو أن بكاء الشاعر بلا فائدة كالمطر الذى ينزل على الأرض القاحلة:

الشخص وحده يعانى من الألم
تنهمر دموعى عبثاً
كسحابة تمطر على القاحل
فتمضى الأيام وتصبح أسطورة رائعة .. (المصدر نفسه: ٢٥٥)

التواصل بالعين (Eye Contact)

يستخدم التقاء العين باعتباره علامة على الصدق، إن إحدى الجوانب السلوكية الأكثر التفاتاً فى التحدث إلى الأشخاص، هو الجانب الذى تحدق إليه العين. إذا كانت النظرات مباشرة أو ما يعرف بتلاقى الأعين عند التحدّث مع الطرف الآخر، يمكن اعتبار ذلک أنه يحمل الشعور بالألفة والمودة. أما تجنّب تلاقى الأعين يدل على الهروب أو اللامبالاة وأن الشخص غير مطمئن لنفسه. والإكثار من التحدق قد يؤدى أحياناً إلى حالة سيئة لكلا الجانبين.وعندما يكون التواصل بالعين مستمراً عند الاستماع للشخص الآخر، أو عندما ينتهى شخص من الكلام مستأنفاً نظرته بصورة مباشرة للشخص الآخر، فهو إشارة إلى أن المجال مفتوح، كما أنه يزيد من ودّية التواصل والحديث. ولكن إذا اتجهت العينان يميناً ويساراً، فهذا يعنى أنهما لا يرغبان فى التواصل وأنهما تعبا من هذه المحادثة.

«كانت العين وتأثيرها محط اهتمام البشر منذ القدم، واستعمال تعابير كـ"النظرة القاتلة"، "النظرة التنبيهية"، و.. ما يدل على أن الأشخاص ينبهون إلى حجم بؤبؤ العين وتعبيرات العين عندما يتحدثون إلى الأشخاص.» (پيس، ١٣٨٦ش: ١٥٧)

فى هذه القصيدة، تلفت أنظارنا نظرة من نوع النظرة العابرة تأتى من خلال التقاء العيون ولكن فى هذه الحالة لم يتم أى إجابة من الطرف الآخر:

قال ذلک المحتال ملء الفم
"هذه فرصة، أستغلها فى هذه الليلة

أن العالم يهتز من عاصفة
وأنا أجعلک تنقاد بطريقتي، ثم
من نظرة الاحتيال شعر بازدياد الترف وما في البيت من صفاء
وازداد في نفسه الأمل
في أن يتفحص فيه ويجول .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٥٩)
أو في هذا المقطع:
کان السريويلي ينظر لتلک الآثار بنظرة عطوفة
ويبحث فيها واحدة تلو الأخرى
ويلاحظ بعينيه
جميع تلک الآثار الخلابة
وتلک الآثار تلحن له أناشيد جميلة
والسريويلي يطرب في نفسه لتلک الأغاني .. (المصدر نفسه: ٢٤٤)

إن نوع النظرة في هذين المقطعين لکل من الشيطان والسريويلي التي تجلت في الأول نظرة محتالة تحمل الحيلة والمکر والثاني نظرة رقيقة تحمل الود والاحترام، إن دلت على شيء فإنما تدل على الجوهر المتباين لکل من الشخصيتين الرئيستين في القصة، إحداهما مزوّرة محتالة والثانية طاهرة طيبة.

المظهر الخارجي (Appearance)

على الرغم من أن مظهر الإنسان لا يشکل بأي حال من الأحوال شخصيته، ولکنه غالباً ما يکون أساساً للتحکيم المبدئي. وله تأثير هائل في مثل هذه التحکيمات التي توجه للآخرين. لذلک ينبغي الاهتمام بالمظهر والظهور دائماً بشکل مناسب يتوافق مع جوهرنا ومتطلباتنا. تدل الأناقة والرشاقة وحسن المظهر أساساً على شخصية الإنسان والقيمة التي يحملها لنفسه والآخرين، وبالتالي فإن ارتداء الزي الذي يناسب وظيفة الشخص من جهة والأناقة والنظافة والترتيب من جهة أخرى، يوفر له فرصة النجاح في العمل والتواصل بإخلاص مع الآخرين.

«إن الرسالة الأولى التي نبغي إيصالها للآخرين ضمن عملية التواصل، إنما تنتقل من خلال مظهرنا قبل أي شيء، إذا لم تلق الرسالة ترحيباً من قبل شخص آخر، فليس عليه أن يتوقع المزيد. يشتمل المظهر الخارجي على العديد من الجوانب التي تحمل في طياتها رسائل متعددة بما فيها: حجم الجسم، السمات الخارجية، الأزياء وكل ما يستخدم لتحسين المظهر. يمكن أن يكون لكل منها تأثير فاعل في الاتصال مع الآخرين.» (ريتشموند، ١٣٨٨ش: ٩٧) كما نلاحظ ذلک في النص التالي، فيرى السريويلي شأنه أكبر بكثير من أناس منحرفين ضالين يسلكون مسلک الشياطين والأشقياء:

يقول السريويلي: ولكني
لست ممن تقيسني بهم
منزلةً تصل رتبتهم
أنا لست بالشهير والخطيب الذي أعجبتَ به
شأني غير شأنهم وقصتي تختلف عنهم
من الأفضل أن تتركهم وشأنهم
أولئک الضالون الأشقياء
يظهرون بين الناس
يعرضون ما لديهم من تفاهات
باسطين أيديهم وأرجلهم لكي يراهم الناس
آذانهم ليست متعبة من ضجيج وحوش الحي
وإنما على أسلوب الوحوش يجري نطقهم .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٥٥)

إن نوع النظرة التي امتاز بها نيما وطريقة استخدام وضع الأطراف من قبل الناس وبسطها واستخدام هذا النوع من المظهر بالذات وهو يمثل لغة الجسد، جاء لإيصال رسالة معينة ومدى تأثير هذه الحالة الذهنية في ذهن الجمهور ما يجعله يقارن بين الظروف الحالية وما ذكره نيما في شعره، وهي نظرة مثيرة للاهتمام وفريدة من نوعها.

تعابير الجسد (Body Expressions)

تشكل حالة الجسد والوضعية الجسمانية جزءاً مهماً من عملية التواصل غير اللفظي.

يشير مصطلح حالة الجسد أو حركات الجسم إلى كيفية الوقوف والجلوس والوضع الجسماني لكل شخص على حده. يمكن أن يقدم الوضع الجسماني أو حركات الجسد معلومات عن مشاعر الشخص الآخر وسلوكه ومواقفه وكذلك السمات النفسية، مثل التواضع والثقة والراحة التي يتمتع بها الشخص أثناء التحادث، على سبيل المثال، فإن الجلوس في وضع مستقيم يعني تركيز الشخص واهتمامه بالموقف، من ناحية أخرى فإن انحناء الجسم إلى الأمام حين الجلوس يعني الملل واللامبالاة. والتقرب إلى الشخص الآخر حين التحادث، يدل على مؤشرات قوية عن التفاعل والتجاوب بين الطرفين. وأما وضع الوقوف وحالة الجسم في وضع مستقيم وقائم واتصال مباشر مع الجانب الآخر، فيزيد من مستوى التأكيد على الحضور والتركيز. ووضع الجسم في حالة التفاعل يضع الجمهور في حالة عدوانية، كما أن إبعاد الجسم عن الشخص الآخر والوقوف بعيداً عنه، يشجع الآخرين على التحدث ويوسع من قدرة حوارهم بشكل أفضل.

إن «دراسة حركات الجسم عبارة عن دراسة تأثير التواصل غير اللفظي من خلال إشارات الجسم وحركاته، ويشمل السلوك الحركي جميع الإيماءات من حركات الرأس والتواصل بالعين وتعابير الوجه والوضع الجسماني وحركات الجسم والذراعين والساقين واليدين والأصابع. يعتقد اليوم العديد من الباحثين في مجال التواصل غير اللفظي أن دراسة السلوك الحركي بغض النظر عن الظروف البيئية لا معنى له ولا أساس من التعبير وربما لا تكون ضرورية ونادراً ما تدل حركة جسدية على رسالة معينة خارج البيئة أو الظروف والثقافة التي تحدث فيها عملية التواصل.» (ريتشموند، ١٣٨٨ش: ١٥٧-١٥٨)

كما نرى في المقطع أدناه، فإن انحناء السريويلي على الجسر –ربما يحدث لنا ذلك –دلالة على الذكريات والاستغراق في التفكير والتأمل:

بيدو في صباح مبتسم

كأنه لأول مرة يحمر طرف رأس الجبل

وهو ينحنى على الجسر

وفى ذلک اليوم يمر النهر المظلم تحت عينيه
وذكريات مثل تلک الأيام
تمر عليه بكل يسر
وإلا فيرى نفسه فى ورطة كبرى
للأسف .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٧٢)

أو فى المقطع التالى من القصيدة حيث إن مشـــهد قلع الأظافر بالأســـنان يدل على سعادة الشيطان وانتهازه فرصة البقاء فى بيت السريويلى:

على الرغم من كل هذا الحديث، فذلک المحتال
دخل بيت السريويلى
وكانت رغبته الوحيدة، ذلک المخادع
فأخذ يقلع أظافره بأسنانه والدم ينزف منها
أظافره كالخنجر
خلف المداخل
زرعها فى أماكن خافية
ولكى لا يدخل أحد فى البيت
سد خلف الأبواب والمداخل بالصخور وكتل الطين
ولكى ينام فى الممر الضيق
نتف شعر جسده نتفاً
وكما كان، صنع منه فراشاً مناسباً .. (يوشيج، ١٣٧٥ش: ٢٧١)

ويمكن الإشارة إلى وسائط أخرى من حالات الجسم وهى:

حركات اليد (Hands Gestures)

يتحدث كثير من الناس بأيديهم وهذا يعنى أنهم يرســلون رســالتهم إلى الآخرين بحــركات اليد المختلفــة، وبهذه الأداة يتواصلون مع الآخرين بشــكل أقوى وهى أداة تســاعد على بناء علاقات أفضل. مثل الطالب الذى يشــرح الدرس للمعلم مستخدماً

يــده، أو المعلــم الذى يصف الدرس والمفاهيم لطلابه غير مســتغن من إيماءات اليد، أو الأخصائــى أو الطبيب المعالج يســتمع إلــى المريض وهو يحرک أصابعــه بانتظام على الطاولة. كما أن هناک إيماءات أقل اســتعمالا باليد أو الســاق. على ســبيل المثال فتح الأيــدى لإظهــار القوة، بينما اقتراب الأيدى من الجســم يعنى التقليل من الشــأن أو تشتيت الانتباه.

فى المقطع التالى يزعم نيما أن خدش الباب بأظافر الشــيطان ومخالبه الدامية، إنما هى خدعة لإظهار أن من وقع فى العاصفة عاجز ويائس ومغلوب عبى أمره:

ذلک المحتال خدش الباب بأظافره

كأنه وقع فى محنة وكارثة .. (المصدر نفسه: ٢٤٦)

أو فى جزء آخر من القصيدة، تلقى شخصية القصة من خلال الانغماس فى التفكير دون وعى وبتحريک يديها وقطع رباط الحذاء، تلقى إلى القارئ صراعها العقلى الحاد مع نفسها:

تحت وطء الأفكار المتراكمة يكاد يقوم

بقطع رباط حذائه ماسكاً مقبض السكين الصلب

وفتات رباط الحذاء تتساقط على الأغصان المشتعلة .. (المصدر نفسه: ٢٧٣)

إيماءات الساق (Leg Gestures)

تعد الساقين كاليدين جزءاً من مكوّنات التواصل غير اللفظى التى تعبّر عن المفاهيم الأساســية. على سبيل المثال، يمكن أن يشير إلقاء الســاق على الساق إلى تركيز أكبر على الشــخص الآخر، أو قد يشــير الركل بالحجر فى الشــارع إلى فشــل فى علاقة عاطفية أو الفشــل فى العمل أو المشــاكل الأســرية ، ويمكن أن تكون الخطوات الثابتة والصارمة علامة على الإرادة القوية واتخاذ قرار هام وربما محفوف بالمخاطر.

وفى جزء من قصيدة الســريويلى، يتحدث الشــاعر عن المشــى البطىء، ويمكن أن تشير عبارة "المشى ببطء على الأرض" إلى اتخاذ الحيطة والحذر وعدم تجاوز الحدود:

بعد هذا، يجب إكرامى من جديد أمام الضوء

واضعاً قدماى بحذرٍ فى هذا الظلام
وأزداد حسرة كل لحظة كيف أنى منبوذ لديک .. (المصدر نفسه: ۲٦۸)

إيماءات الشفاه (Lips gestures)

تنقل الشــفاه العديد من الأسرار. يمكن القول إن ما هو معروف عن دراسة حركات الشفة فى دراسة أنواع مكوّنات التواصل غير اللفظى أنها أمر مثير للاهتمام بحد ذاته. على ســبيل المثال، يمكن أن يكون عض الشــفاه فى بعض الأحيان للتعبير عن الفكرة المفاجئة، أو العجب، أو الإعراب عن الأســف أو الاستياء للخطأ الذى حدث. فى هذه القصيدة تدل "الشفاه المتدلية" على قبح وجه الشيطان وسريرته الخبيثة:

ماذا ستفعل بالشفاه المتدلية الملطخة بالدماء (المصدر نفسه)

و"إغلاق الفم" فى المقطع التالى دلالة على صمت المكر:

مازالو يظنون،
لأنى مطبق الشفتين،
وأترقب سراً مسرحيتهم وهم فيها كالدمى،
أنى ميت أو منهوک فى جسدى .. (المصدر نفسه: ۲٦٥)

عوامل حاسة الشم (الروائح) (Olfactory agents)

يظهر مختلف الأشخاص والثقافات المختلفة ردود فعل مختلفة تجاه التعبير الذى يعبر عن التواصل غير اللفظى. يمكن أن تكون هناک رائحة مثيرة للاشمئزاز أو منعشة، ويمكن أن تحمل شــعورًا جيدًا أو سيئًا للبشر. والناس أيضا لديهم أذواق مختلفة. كما يمثل نوع وكمية اســتخدام العطور الكثير من الرســائل غير اللفظية. على ســبيل المثال، عادة ما تتميز العطور الرجالية بالمرارة واللذع، والعطور النسائية بالحلاوة.

تم اســتخدام دراســة التواصل غير اللفظى بين الأشــخاص مــرة واحدة فى هذه القصيدة. يشــير الإحساس "برائحة الجسد الميت" الذى يفوح من الشيطان إلى مزاجه اللاإنسانى القبيح:

عندما أتذكر صورتک وسريرتک،
بأذني يرنّ أنين الأنام
وأحس برائحة نتنة تفوح جسدک الميت .. (المصدر نفسه: ٢٦٨)

اللون (Color)

يعدّ اللون أحد المعايير الأساسية التي تقاس بها شخصية الإنسان وله تأثير معنوي مادي على شـخصيته. وبالألوان تحصل المعرفة. وفي بعض الظروف التي لا يجد الكلام سبيلاً للتواصل، فيبرز دور اللون في عملية التواصل البشري بصفته لغة عالمية موحدة. كانت «حياة البشـر في عصورها الأولى خاضعة لعاملين خارجين عن إرادة الإنسان، وهما الليل والنهار، أي الظلام والنور. يتوقف نشـاط الإنسـان في الليل، يتبعه النهار حيث العمل والنشـاط. يبادر الإنسـان بالعمل نهاراً يسـعى جاهداً ليسد حاجته من الشـراب والطعام كما أنه يبحث عن الصيد في النهار. والليل حيث السكون والراحة، يتوقف الجسم عن النشاط لفترة بينما النهار يجلب معه النشاط والعمل ويعطي للإنسان القوة والغاية.» (لوشر، ١٣٨٩ش: ٢٠)

«للألوان معـان مختلفة في المجتمعات المختلفة وفقاً لثقافـة المجتمع وأعرافه. على سـبيل المثال، يرمز اللون الـبيض فـي المجتمع الإيراني إلى الصفـاء والنقاء والطهر. ويسـتخدم لحفـل الزفاف. وفي دول أخـرى يعرف اللون الأبيض بلـون الروحانيات ويسـتخدم في مراسم العزاء.» (رسـتم خاني، ١٣٨٩ش: ١٣٦) تختلف طبيعة الشخص في التأثير بالألوان من شخص إلى آخر، رغم أن علماء النفس يعتقدون بأن كل شخص يختار اللون المناسب لسماته وأخلاقه ونفسيته. (المصدر نفسه: ١٣٧)

اسـتخدم نيما في قصيدته هذه الألوان بكثرة وبالشكل المناسب والدقيق، ربما يعود ذلـک إلى الحياة القرويـة التي كان يتمتع بها الشـاعر في طبيعة مازنـدران المتنوعة والملوّنة. وهذا القسـم من البحث يتناول الألوان التي اسـتخدمها نيما في قصيدة بيت السريويلي.

اللون الأسود أو الداكن (Black)

وفق الدلالات النفسية للألوان، فإن اللون الأسود هو لون الموت والسوء ولون التعاسة والنكد. وكما هو معروف لا أدكن من اللون الأسود «الأسود أدكن الألوان وهو يلغى نفسه تلقائياً. ويرمز إلى الحد المطلق التى لاحياة بعد. وهذه هى نقطة النهاية التى لا شيء وراءه.» (لوشر، ۱۳۸۹ش: ۹۷)

كما يجرى على لسان السريويلى مخاطباً الشيطان:

لا تشكو كثيراً من الإمالة واعوجاج الضمائر
هل من الممكن،
أن يكون سوادٌ أحلک من اللون الأسود .. (يوشيج، ۱۳۷۵ش: ۲۵۸)

أو تعابير مركب كـ"غروب لون الموت"، فى المقطع التالى والذى يدل على السواد والفساد:

فى ذلک الليل حين غطى الظلام جناح الغراب القبيح
وكان لسائر الأغربة أجنحة وريش ترفرف من كل جانبِ (المصدر نفسه: ۲۵۰)
وأنا فى غروب لون الموت
أتذكر ما جرى لى صامتاً متألّماً .. (المصدر نفسه: ۲٤۹)

أو فى هذا المقطع:

مزاعمهم كثيرة أولئک البخلاء
كلّهم ادّعاء وغرور وكبرياء
منهمكون فى أعمالهم
ساعين وراء قمع الأرض
وإزالة اللون من السماء
ومنحِها اللون والجلاء
ليخدعوا الناس على أيدى سحرتهم
كلّه خداع ومكر ودهاء
شتان ما بينک وبينهم فى الرفق والودّ والإخاء .. (المصدر نفسه: ۲۵۷)

اللون الأصفر (Yellow)

ومن الألوان الأخرى المســتخدمة فى قصيدة بيت الســريويلى، هو اللون الأصفر، لون الشمس والحرارة ومصدر الضوء. وهو اللون المفضل لدى من هم بانتظار السعادة. «يظهر اللون الأصفر بطريقة واضحة ومشــرقة ومبهجة، وله المزيد من التحفيز والإثارة وإيحاى فى الأغلب.. ومن حيث الرمزية يدل اللون الأصفر على دفء أشــعة الشــمس والهالــة التى تغمر كأس النبيذ الحلال والروح التى يملأها النشــاط والفرح والبهجة». (لوشر، ۱۳۸۹ش: ۹۱-۹۰):

من خلف أوراق الأشجار المتشابكة
تشعّ الشمس لونها الساطع رويداً
وشقائق النعمان فوقها الندى فى ضباب دائم
تنشر سوادها من قمة الجبال على الأعشاب بصمت بلاهمس.. (يوشيج، ۱۳۷۵ش: ٢٤٤)

اللون الأخضر (Green)

اللــون الأخضر هــو لون الطبيعــة والإنعاش، فهــو يرخى الأعصــاب ويدل على الاطمئنــان. «يعمــل اللون الأخضر كعامل قلق ويقف حاجــزاً يأتى من ورائه الإثارة التى تسببها محفّزات قمعية مما يزيد من الشعور يالفخر والتفوق والهيمنة التى من السهل احتواؤها.» (لوشر، ۱۳۸۹ش: ٨٤)

يتحــدث نيما فى جزء من نفس القصيــدة، عن عودة طيور القنبرة فى الربيع، ويرى أن بناء العش بين اللبلاب كذريعة لهجرتها الربيعية من مكانها السرى، ويتجلى تواصل الجمال السمعى بين زقزقة القنابر ونضارة المساحات الخضراء المبهرة فى الربيع:

تغادر سرب من القنابر المغردة عشها السرى
لتعكف على داره المنزوى
فيجىء الربيع المبهر بنقشه المتنوع
وتصنع تلك الطيور المغردة عشها بين اللبلاب المتسلق .. (يوشيج، ۱۳۷۵ش: ٢٤٤)

اللون الأحمر (Red)

اســتخدم نيما اللون الأحمر مرة واحدة فى هذه القصيدة، فى ذلك الجزء الى يشير

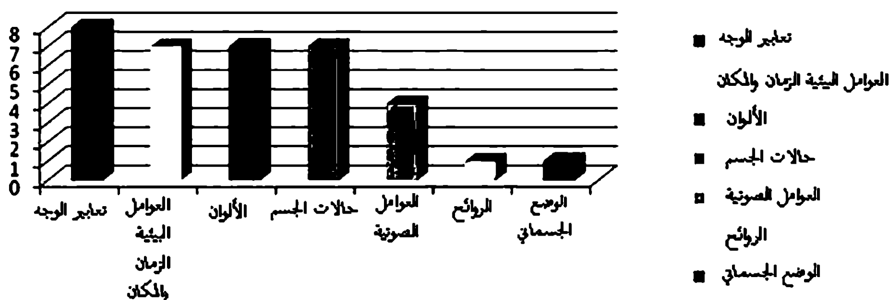
فيه إلى احمرار الشــمس الصفراء اللون حين تشع على قمة الجبل. «يبث اللون الأحمر الطاقة والحيوية فى الجســد، وله تأثير على الجهاز العصبى والغددى (الهرمونى) ويرمز اللون الأحمر إلى الرغبة وجميع أشكال المشاعر الجياشة والصبابة. كما يدل على الرغبة الشــديدة أو الحرص على كل ما يحمل فى طياته معنى الحياة ومغزاه وكمال التجربة.» (لوشــر، ۱۳۸۹ش: ۸٦) فلا بأس فى أن نفسر قول نيما عند وصفه احمرار طرف الجبل فى صباح مبتسم، على أنه بداية يوم جديد وحياة متجددة:

تمنّى لو يقضى وقت فراغه
على شاطئ نهر "الأوز"
لينضم برفقة الحسناوات إلى مختلف القصص
يبدو فى صباح مبتسم
كأنه لأول مرة يحمرّ طرف رأس الجبل .. (يوشيج، ۱۳۷۵ش: ۲۷۲)

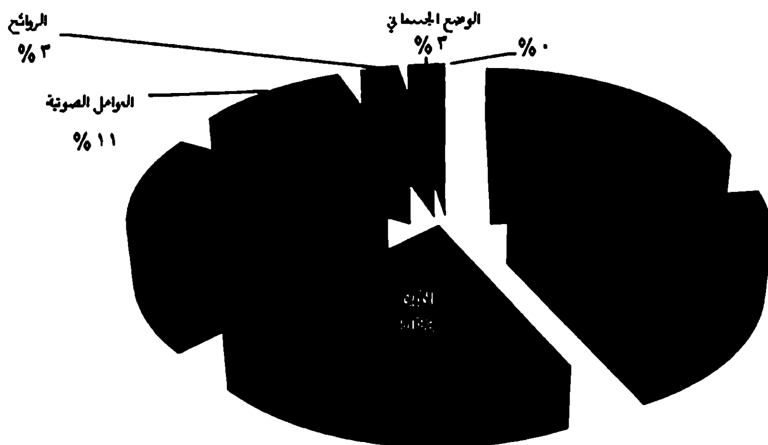
نوع التواصل	التكرار	رقم الصفحة
الظروف البيئية؛ الزمان والمكان	۷	۲٤٤،۲٤٤،۲٤٦،۲٤۹،۲۵۰،۲۷۱،۲۷۲
المؤشرات الصوتية أو ماوراء اللغة	٤	۲٤٦،۲۵۹،۲٦۰،۲۷۱
الضحک (تعابير الوجه)	٤	۲۵۱،۲۵۵،۲۵۷،۲٤۷
البكاء (تعابير الوجه)	۲	۲۵٤،۲۵۵
التواصل بالعين (تعابير الوجه)	۲	۲۵۹،۲٤٤
الوضع الجسمانى	۱	۲۵۵
إيماءات الجسد	۲	۲۷۱،۲۷۲
حركات اليد (إيماءات الجسد)	۲	۲٤٦،۲۷۳
حركات پا(حالات بدن)	۱	۲٦۸
حركات الشفاه (إيماءات الجسد)	۲	۲٦۵،۲٦۸
عوامل الشم	۱	۲٦۱
اللون (الداكن أو الأسود)	٤	۲٤۹،۲۵۰،۲۵۷،۲۵۸
اللون (الأصفر)	۱	۲٤٤
اللون (الأخضر)	۱	۲٤٤
اللون (الأحمر)	۱	۲۷۲

جدول رقم ۱ – عدد مؤشرات التواصل غير اللفظى فى قصيدة «بيت السريويلى» لنيما يوشيج

الرسم البياني 1: نسبة استخدام نيما لمؤشرات التواصل غير اللفظي في قصيدة بيت السريويلي



الرسم البياني 2: المخطط البياني بالنسبة المئوية لاستخدام مؤشرات التواصل غير اللفظي في قصيدة بيت السريويلي



النتيجة

يعدّ استخدام اللغة الرمزية وربطه بالإدراك العميق وتفهم الجمهور وتأويله للروايات والشخصيات الروائية والدلالات الفكرية والاجتماعية العميقة، الميزة الأكثر أهمية في شعر نيما. وأضفى السرد والرمزية في شعر نيما طابعاً دلالياً وعاطفياً على أعماله، ما أثر ذلك بشكل كبير على جمهوره. ويمكن للقارئ من خلال التعامل مع هذه الرموز وروح التفاعل القصصي وعمليات التواصل غير اللفظي الواردة فيها، أن يصل إلى الدلالات العميقة الكامنة فيها.

إن اســتخدام الإشــارات غير اللفظية تبلغ من الأهمية ما يمكن القول فيها إنها أكثر فاعلية من التواصل اللفظي. وتؤدی الإشــارات أحياناً وفی مقامات معينة ما لا تؤديه الألفــاظ مــن الأغراض وتعبّر عما لا تســتطيع الألفاظ التعبير عنــه. في هذا البحث، توصلنا من خلال تحليل البينات ودراســتها في قصيدة بيت الســريويلي لنيما يوشيج، إلی أن الشــاعر يولي اهتماماً خاصاًباستخدام الإشارات غير اللفظية لاسيما الظروف البيئيــة من الزمان والمــكان (٧ مرات)، الألوان (٧ مرات)، حالات الجســم؛ كوضعية الجسد (مرتان)، حركات اليد والساق (كل منهما مرتان)، إيماءات الشفاه (مرة واحدة)، تعابــير الوجه بما في ذلک الضحک (٤ مــرات)، البکاء (مرتان)، التواصل بالعين ونوع النظرة (مرتان)، العناصر الصوتية والروائح والوضع الجسماني (كل منها مرة واحدة).

نظــراً لأســئلة البحث المطروحة، نجــد توظيف إيماءات التواصل غــير اللفظي مثل الظــروف البيئية والألوان وحالات الجســم، أكثــر حضوراً وفاعلية فــی قصيدة بيت الســريويلي. وجاء توظيف تلک الإيماءات تأكيداً على التعبير، يرمی الشاعر من خلال تسليط الضوء عليها إلی تحسين المفاهيم وترسيخ دلالات في ذهن القارئ.

المراجع والمصادر

أرجايــل، مايكل. (١٣٧٨ش). علم النفس ولغة الجســد فی عملية التواصــل. ترجمة مرجان فرجی. طهران: مهتاب للنشر.

پارســا، شمــی و عباســقلی محمدی. (١٣٨٩ش). «وجهة نظر نيما في الوصف المستخدم في قصيدته بيت الــريويلی». فصلية كاوش نامه. السنة ١١. العدد ٢١. صص ٢٥-١٢.

پيس، باربارا و آلن پيس. (١٣٨٦ش). كيف نتحدّث بلغة الجســد. ترجمة آذر محمودی. ط٢. طهران: إشارة للنشر.

جهانگيری، نادر. (١٣٧٨ش). اللغة انعكاس للزمان، والثقافة والفكر (مجموعة مقالات). طهران: آگاه.

جلالی پندری، يدالله. (١٣٩٤ش). مختارات شعرية لنيما يوشيج. طهران: دار مرواريد.

حاجتی، سمية. (١٣٨٩ش). تحليل التواصل غير اللفظی في قصص مصطفی مســتور. رسالة ماجستير. جامعة گيلان.

حسن لی، كاووس. (١٣٨٦ش). أنواع الإبداع في الشعر المعاصر الإيرانی. طهران: دار ثالث.

راودراد، أعظم. (١٣٩٠ش). آراء في علم الاجتماع الفن والأدب. طهران: دار نشر جامعة طهران.

رستم خاني، حميدرضا. (١٣٨٩ش). التواصل غير اللفظي. طهران: أميدان.
ريتشموند، فيرجينيا وجيمز سي مک کروسکي. (١٣٨٨ش). السلوكيات غير اللفظية في الاتصالات البشرية (ملخص التواصل غير اللفظي). ترجمة فاطمة سادات الموسوي و ژيلا عبدالله پور، تحت إشراف غلامرضا آذري. طهران: دانژه للنشر.
فراتزوي، استيفان ال. (١٣٨٦ش). علم النفس الاجتماعي. ترجمة مهرداد فيروز بخت. طهران: رسا.
كويلي، پول. (١٣٨٧ش). نظرية التواصل. ترجمة شاهم صبار. المجلد الأول. ط١. طهران: مركز الدراسات الثقافية والاجتماعية.
لوشر، ماكس. (١٣٨٩ش). دلالات الألوان في علم النفس. ترجمة ويدا ابي زاده. طهران: دار درسا للنشر.
ميرأنصاري، علي. (١٣٤٥ش). وثائق حول نيما يوشيج. طهران: مركز المستندات الوطنية.
يوشيج، نيما. (١٣٧٥ش). المجموعة الكاملة لأشعار نيما يوشيج. باهتمام سيروس طاهباز. طهران: نگاه.

Gudykunst, William b. (1998). Stella thing Toomey, Elizabeth chua.calture and interpersonal communication. London: sage.
Little,John,w.stephen. (1997). Theoreis of human communication. Canada:wad sworth publishing co.
Ruby, jay
1996 visual anthropology
Encyclopedia of Cultural Anthropology
David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351
Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss "Encyclopedia of Communication Theory, Sage, 2009